NIEDERRHEINISCHE MUSIK-ZEITUNG FÜR KUNSTFREUNDE UND KÜNSTLER

Niederrheinische

Musik-Zeitung

für

Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor Ludwig Bischoff.

Achter Jahrgang.

Köln, 1860.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg

Inhalts-Verzeichniss

zum achten Jahrgang der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

*

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 1. **KÖLN, 1. Januar 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Die

Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem **achten Jahrgange, 1860,** die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln.

Ausserdem werden von jetzt an, ohne die ausführlichen Beurtheilungen grösserer Compositionen zu beschränken, noch besondere monatliche Uebersichten über die neuesten Erscheinungen des deutschen Musik-Verlags gegeben werden.

Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1860 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester,

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen, 2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Vierter Theil.

I.

Wir wüssten nicht, womit wir den neuen Jahrgang der Niederrheinischen Musik-Zeitung würdiger eröffnen könnten, als mit der Anzeige der Erscheinung des vierten Theiles einer Künstler-Biographie, die in der Literatur aller gebildeten Völker ihres Gleichen vergebens sucht. Mit diesem vierten Theile hat Otto Jahn den Schlussstein in das Denkmal eingefügt, das er dem grössten Musiker aller Zeiten aufgeführt hat, ein Denkmal, das nicht nur wie ein Bildwerk ehrt, erinnert und vergegenwärtigt, sondern Geist und Leben athmet auf jedem Blatte, und die Pforten erschliesst, durch die man zur Erkenntniss der Tiefen des Genius eingeht. Wohl ist das Werk auch ein Denkmal jenes ernsten Fleisses, welcher dem deutschen Gelehrten eigenthümlich ist; allein Fleiss und Arbeit, Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit der Forschung, so ausserordentlich verdienstlich sie auch sind, ihre unschätzbaren Ergebnisse geben doch dem Verfasser nur eine theilweise Berechtigung auf die Anerkennung und Dankbarkeit der Zeitgenossen. Was dem Buche für den Musiker und den Kunstfreund den grössten Werth gibt, das ist nicht so sehr sein historischer, als sein kritisch-ästhetischer Inhalt. Die Analysen der Werke Mozart's eröffnen uns einen deutlichen Blick in die Werkstatt des Meisters, da der Verfasser so tief, wie es dem menschlichen Auge vergönnt ist, in das geheimnissvolle Schaffen des Genius eindringt, und uns dann wieder mit bewusster Klarheit, nicht mit phantastischer Gefühlsschwärmerei, die vollendete Schönheit des fertigen Kunstwerkes vor Augen stellt und ihre Wahrheit an der Uebereinstimmung von Inhalt und Form misst und nachweis't. Es liegt ein Schatz von musicalisch-ästhetischem Wissen in diesem Buche und besonders in diesem letzten Theile desselben, dessen Werth bei der Zerfahrenheit und Oberflächlichkeit der gegenwärtigen Kunst-Philosophie gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Möchte er nur auf alle mögliche Weise ausgebeutet werden — das heisst im besten Sinne des Wortes —, um Gemeingut zu werden in allen musicalischen Lehranstalten, in allen Kreisen, wo die Tonkunst geliebt und geübt, und in allen, wo

sie besprochen und — beschwatzt wird! Ein wirksameres Gegengift gegen die Betäubung des gesunden Sinnes für das Musicalisch-Schöne, wie sie die jetzige Jugend zum Theil ergriffen hat, als Mozart's Musik und die Darstellung ihres Wesens und der Ursachen ihrer besonderen Schönheit als Bedingungen der musicalischen Schönheit überhaupt, kann es nicht geben.

Wir können uns nicht enthalten, gleich hier, ehe wir den reichen Inhalt des vorliegenden vierten Theiles verzeichnen, zum Beweise des Gesagten aus dem ersten Abschnitt desselben (Viertes Buch. 12.), der von der Claviermusik Mozart's handelt, einige Hauptstellen mitzutheilen, die sich auf die Sonate (zugleich Grundform der Sinfonie, des Quartetts u. s. w.) beziehen.

„Nachdem die contrapunktische Bearbeitung eines Thema's in streng geschlossener Form aufgegeben war, tritt in der Entwicklung der Sonate als der springende Punkt die charakteristische Ausbildung bestimmter Motive gegenüber dem freien Spiel mit Figuren und Passagen hervor, namentlich neben dem Haupt-Thema ein selbstständig ausgesprochenes, durch scharfe Abgränzung hervorgehobenes zweites Thema, das nach einer bald fixirten Regel in der Dominante der Haupt-*Dur*-Tonart (*C-dur — G-dur*) oder in der Parallele der Haupt-*Moll*-Tonart (*C-moll — Es-dur*) auftritt. Dieses sind die beiden Hauptpfeiler des Satzes; die weitere Ausführung derselben, ihre Verbindung durch Zwischenglieder, der Abschluss des Theiles, wurden nicht weiter durch bestimmte Normen geregelt, als dass auch der Abschluss des Theiles in der Dominante erfolgte. An die Stelle eines mehr oder weniger ausgeführten Ueberganges in die Haupt-Tonart, um den ersten Theil zu wiederholen, trat sodann der wichtige zweite Theil, die Durchführung. Eines oder mehrere der im ersten Theile benutzten, auch wohl ganz neue Motive werden einer bald vorherrschend harmonischen, bald mehr thematischen Behandlung unterworfen, welche, indem sie aus den im Früheren liegenden Keimen mit lebendig treibender Kraft Blüthe und Frucht herauswachsen lässt, das Interesse steigert und zugleich die Rückkehr zum ersten Theile organisch vermittelt; hier ist auch die künstlerische Kraft concentrirt, in der Durchführung und in der Rückkehr zum ersten Thema bewährt sich vor Allem Genialität und Meisterschaft. Die Wiederholung des ersten Theiles geschieht unter manchen Modificationen, die zum Theil schon dadurch bedingt werden, dass das zweite Thema nun in der Haupt-Tonart erscheint, in welcher der Satz schliesst; ausserdem können Veränderungeu in der Gruppirung der einzelnen Elemente, Erweiterungen und Abkürzungen im Einzelnen, insbesondere aber eine Verlängerung und Steigerung des Abschlusses angebracht werden, welche den wiederholten ersten Theil nicht bloss der Ordnung, sondern auch der Bedeutung nach als den dritten Theil erscheinen lassen.

„Mozart fand diese Elemente und ihre Gliederung bereits vor, allein er hat sie in einer seiner Natur entsprechenden Weise fortgebildet und ausgeprägt. Das zweite Thema, worauf es hier hauptsächlich ankommt, tritt bei ihm nicht allein als ein selbstständiges auf, wie es denn auch stets sehr bestimmt angekündigt wird, sondern seinem ganzen Charakter nach als ein Gegen-Thema dem Haupt-Thema gegenüber, das als solches aus der Masse des ganzen Theils in bemerkenswerther Weise hervorsticht. In der Bildung der Themen aber zeigt sich vorzüglich die Mozart'sche Eigenthümlichkeit; ihr hervortretender Charakter ist das Gesangmässige, in welchem Nägeli (Vorlesungen über Musik, S. 156 ff.), einer einseitigen Ansicht vom freien Tonspiel der Instrumental-Musik zufolge, Stil-Unfug und Verfall des Clavierspiels sah. Vielmehr hat Mozart das, was Ph. E. Bach als die Aufgabe des Clavierspielers und Componisten betrachtete (I., S. 16) und Haydn von ihm übernahm, gesangmässig zu schreiben, wesentlich gefördert. Dabei ist es nicht ohne Bedeutung, dass Mozart's musicalische Bildung vom Gesange ausgegangen war, dass seine Neigung ihn zum Gesange leitete — in höherem Grade, als es bei jenen Männern der Fall war. So wie der Clavier-Componist die polyphone Schreibweise aufgab, so wie es nicht mehr auf die Erfindung eines Thema's ankam, das in bestimmten Formen schulgerecht zu bearbeiten war, sondern auf freie Melodie, welche durch Schönheit und Ebenmaass an sich der entsprechende Ausdruck der künstlerischen Empfindung zu werden fähig war, musste der Gesang der Ausgangspunkt für die Melodiebildung werden. Nicht als ob bestimmte, für den Gesang geschaffene Formen ohne Weiteres auf das Clavier übertragen werden sollten; diese konnten dafür nur eine Analogie bilden, die ihnen zu Grunde liegenden Gesetze mussten den in der Natur des Instrumentes liegenden Bedingungen gemäss angewandt werden. Daher finden wir in Mozart's Clavier- und Instrumental-Composition überhaupt nirgends die Formen der italiänischen Cantilene angewandt; ein flüchtiger Blick auf seine italiänischen Opern wird die Verschiedenheit in der Behandlung der Melodie erweisen. Wo sich in den Instrumentalwerken Verwandtschaft mit Gesang-Compositionen findet, weis't sie auf die deutsche Oper, namentlich die Zauberflöte, hin, und dies ist sehr begreiflich. Denn Mozart gab in seiner Instrumental-Musik seiner Empfindung den nächsten, natürlichen Ausdruck, ohne an irgend welche bestimmte Form, wie in der italiänischen Oper, gewiesen zu sein; als er in der deutschen Oper mit gleicher Freiheit den Gesang behandelte, konnte es nicht fehlen, dass die bereits ausgebildeten Formen der deutschen Instrumental-

Musik ihm vielfach Anhalt und Analogie darboten. Die allgemeinen Bedingungen einer schönen Melodie, wie sie in dem einander gegenseitig bedingenden Verhältnisse der Intervalle, der Rhythmik und Harmonie begründet sind, kamen in den Clavier-Compositionen vollständig zur Geltung. Jede einzelne Melodie ist, vollkommen ausgebildet, ebenmässig gegliedert und hat an sich Charakter und Bedeutung, ein Vorzug der formellen Bildung, welcher durch jenen eigenthümlichen Zauber des Wohllautes und der Feinheit, der von Mozart's Wesen unzertrennlich ist, noch gehoben wird. In dem Vortrage solcher Melodieen mochte der schönste Vorzug von Mozart's Clavierspiel, das, was nach Haydn's Ausspruch zum Herzen ging, besonders zur Geltung kommen; es ist mitunter überraschend, wie z. B. in den Concerten die Hauptwirkung auf den Vortrag einer langen, einfachen getragenen Melodie concentrirt ist, was er meisterhaft verstanden haben muss.

„Diesem Fortschritt in der gesangmässigen und bedeutenden Behandlung der einzelnen Melodie gesellt sich ein ausserordentlicher Reichthum an Melodieen zu. Mozart lässt nämlich an die Stelle jener verbindenden Mittelglieder, welche gewöhnlich aus den Haupt-Motiven abgeleitete oder auch frei eintretende Gänge und Passagen bilden, in der Regel wiederum vollständig ausgebildete Melodieen treten, so dass er einen Kranz von schönen Melodieen windet, wo man sonst musicalische Wendungen zu hören gewohnt war." ——

„Es waren zwei wesentliche Vortheile gewonnen. Durch dieses scharfe Nebeneinanderstellen der ausgebildeten Melodieen war die musicalische Phrase, die nur vermittelnde Wendung, das blosse Spiel mit Figuren, um vorwärts zu kommen, ausgeschlossen oder doch sehr beschränkt. Dergleichen ist bei Mozart überhaupt verhältnissmässig sehr selten, Figuren und Passagen pflegt er meistens nur zum Ornament zu gebrauchen, das einen bestimmten festen Kern umschlingt und verziert, aber nicht als selbstständige Glieder des Ganzen; und wo blosse Uebergangsformeln unerlässlich schienen, wendet er sie meistens ohne viel Umstände an, wie in der Architektur die Stütze als künstlerisches Motiv so angewandt wird, dass ihre constructionelle Bedeutung klar heraustritt. Dahin gehört z. B. die nachdrückliche und breite Behandlung der Schlüsse und Halbschlüsse, welche jetzt so auffallend sind, dass sie Manchen als specifische Eigenthümlichkeit des Mozart'schen Stils erscheinen. Das sind sie nun zwar nicht; sie waren damals allgemein und gingen aus dem Bedürfniss, fest und bestimmt in der Tonart gehalten zu werden, hervor, welches sich in jener Zeit entschieden geltend machte. Dass man in dieser Beziehung freier geworden ist und an die Stelle eines derben Gemeinplatzes mannigfach reizende und spannende Uebergangs-Wendungen zu setzen gelernt hat, ist ein unzweifelhafter Fortschritt; dass es aber auch Mozart an feinen und interessanten Wendungen nicht fehlt, davon kann man sich überzeugen, wenn man seine Rückgänge zum Thema im zweiten Theile und z. B. nur den Reichthum beobachtet, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunktes in den schönsten und reizendsten Anwendungen ausgebildet erscheint.

„Der zweite Vortheil war die übersichtliche Klarheit der Anlage eines musicalischen Satzes, welche wie in einem architektonischen Grundriss fasslich erscheint, und die im Grossen wie im Kleinen einer der unveräusserlichen Vorzüge Mozart'scher Kunst ist. Es waren dadurch die Hauptpunkte einer durchgebildeten Gliederung fixirt, welche, an sich nothwendig und dem Zweck genügend, wiederum die Stützpunkte für eine reiche Ausführung werden konnten, und ehe eine solche detaillirte Durchbildung möglich war, musste das einfache Schema klar und sicher hingestellt werden. Mozart selbst hat den Gehalt der von ihm so begründeten Darstellungsform keineswegs erschöpft; Andere haben nur das nachgeahmt, was er selbst gemacht hatte; Beethoven hat die geistige Erbschaft angetreten und gezeigt, welche Tiefe und Fülle dieselbe in sich barg, und wie staunenswerth er auch mit diesem Pfunde gewuchert hat, so sind doch noch keineswegs alle Keime vollständig entwickelt. Unsere Zeit, deren Erfindung und Geschick überwiegend in interessanten und feinen Uebergangs-Formen und in einem consequenten Ausspinnen kleiner Motive, die nur auf einen untergeordneten Platz in einem grossen Ganzen Anspruch haben, zu Tage tritt, ist vor Allem darauf hinzuweisen, dass ausgebildete, fest gegliederte Melodieen die Grund-Elemente einer Composition sein sollen.

„In der Wahl und Anordnung derselben, so dass eine die andere in der verschiedensten Weise hebt, zeigt sich durchgehends Mozart's feiner Sinn. Besonders weiss er da, wo man es am wenigsten erwartet, durch eine neue Melodie von besonderer Schönheit zu überraschen, z. B. wenn unmittelbar nach dem ersten Thema, welches eine gewisse Befriedigung zu bringen pflegt, ein ganz verschiedenes Motiv auftritt. Vor Allem aber erreicht er dadurch eine unnachahmliche Wirkung, dass er, wenn Alles zum Schlusse drängt, eine mit allem Reiz der Frische und Süssigkeit ausgestattete Melodie hervortreten lässt, welche nicht allein das Interesse wieder erregt, sondern dem Ganzen eine neue Wendung giebt. Um nur ein schlagendes und Allen bekanntes Beispiel zu wählen, erinnere ich an den ersten Satz der *C-dur*-Sinfonie. Wer hat sich nicht mit einer stets sich erneuernden Ueberraschung durch die zuletzt eintretende Melodie entzücken lassen, die wie ein glänzendes Meteor

eine Fülle von Licht und Heiterkeit ausstrahlt? Aehnliche, wenngleich nicht überall so glänzende, Effecte sind auch sonst nicht selten; sie sind von keinem Anderen erreicht, kaum versucht worden. Dagegen ist nicht zu verkennen, dass die Vorliebe, mit welcher Mozart den Schluss und einige andere, sonst weniger hervortretende Punkte ins Licht stellt, dem eigentlichen so genannten zweiten Thema Schaden gebracht hat; dies ist gewöhnlich die schwächste Stelle. Das rührt vielleicht zum Theil davon her, dass es im Gegensatz zum Haupt-Thema einen zarteren, leichteren Charakter haben soll; allein häufig ist es im Verhältniss zu den übrigen Motiven nicht bedeutend genug und macht mitunter wohl gar den Eindruck, als sei es vernachlässigt.

„Die weitere Fortbildung des so gewonnenen Grund-Schema's konnte nun nicht etwa dadurch geschehen, dass zwischen den Hauptgliedern nur äusserlich verbindende Phrasen eingeschoben wurden, sondern durch eine Entwicklung des in ihnen liegenden Gehalts mittels thematischer Behandlung. Wir haben schon oben gesehen, in welcher Weise Mozart durch das Studium Bach's und Händel's auf diesen Weg geleitet wurde, und in späteren Claviersachen tritt diese Richtung sehr bestimmt hervor. Es erscheint aber nicht als die Rückkehr zur gebundenen Schreibart in gewissen strengen Formen, wie des Canons und der Fuge, sondern als die freie Ausbildung der allgemeinen Gesetze, durch welche das Wesen der polyphonen Darstellung und der contrapunktischen Form überhaupt bedingt ist. Die Instrumental-Musik und ganz besonders die Claviermusik war, nachdem sie sich von der Fessel der strengen Form befreit hatte, in der Gefahr, einseitig die Richtung der homophonen Darstellung zu verfolgen und dadurch zu verflachen. Es ist ein Verdienst Mozart's, die polyphone und thematische Behandlungsweise in den Modificationen, welche der veränderte Charakter der Auffassung und Darstellung überhaupt und die Natur der Instrumente erheischte, in freien und schönen Formen zur Geltung gebracht zu haben. Dies tritt, wie es in der Natur der Sache liegt, ganz vorzugsweise in den Durchführungssätzen hervor, auf die nothwendig das Hauptgewicht fallen musste, und welche durch diese Behandlung erst zu ihrer wahren Bedeutung gelangen konnten. Obgleich Mozart ihnen die Ausdehnung und mächtige Ausführung nicht gegeben hat, zu welcher sie durch Beethoven entwickelt sind, so erscheinen sie bei ihm — selbst da, wo sie in knapper Ausführung noch wesentlich als ein Uebergang auftreten — schon als der Culminationspunkt des ganzen Satzes, in welchem die bewegenden Kräfte desselben sich zu einer regeren Thätigkeit concentriren. Die Art der Behandlung ist frei, wie die Wahl der Motive, welche hier zur Geltung gebracht werden; aber fast immer ist es wesentlich eine thematische Bearbeitung, oft eine sehr kunstreich angelegte und verschlungene, auf welcher die Wirkung beruht. Gegen diese tritt nun das harmonische Element keineswegs zurück — die kühnsten und originellsten Modulationen pflegen bekanntlich besonders an dieser Stelle zu erscheinen —; bei genauerer Untersuchung wird man aber wahrnehmen, dass das eigentlich belebende Element das thematisirende ist, und dass die gestaltenden Impulse von dieser Seite kommen. So entwickelt sich ein frisch belebtes Treiben, und wenn auch nicht immer eine überwältigende Katastrophe eintritt, so wird doch ein Knoten geschürzt, auf dessen Lösung man gespannt wird, die dann jedesmal mit wohlthuender Sicherheit und Leichtigkeit erfolgt." — —

„Dem langsamen Satz liegt in der Regel das Lied zum Grunde, er ist daher oft seiner ersten Anlage nach zweitheilig, aber nur ausnahmsweise hat diese Anlage eine ähnliche breite und reiche Entwicklung erhalten, wie sie im ersten Satze zur Regel geworden ist; die ein- oder mehrmalige Wiederholung des Grund-Thema's, welche nach damaliger Sitte nicht leicht ohne Ausschmückungen und Verzierungen geschah, führte leicht zu variationenartiger Behandlung. In jedem Falle war hier die Erfindung eines dem Gehalt wie der Form nach bedeutenden melodiösen Satzes, der nicht bloss als Motiv durch die Bearbeitung, nicht durch die Verbindung mit anderen erst seine eigentliche Geltung erlangen sollte, sondern an und für sich der Stimmung den vollen und befriedigenden Ausdruck gab; das erste Erforderniss. Es ist schon darauf hingewiesen (I., S. 557), wie die Richtung der Empfindung jener Zeit die Ausbildung gerade solcher Sätze begünstigte, die unzweifelhaft auch bei Mozart zu seinen schönsten Schöpfungen gehören. Diese einfachen und ausdrucksvollen, schön gegliederten und fest geführten Melodieen, die wie in einem langen, vollen Athemzuge ausklingen, voll warmer und tiefer Empfindung ohne sentimentale Weichlichkeit, scheinen ein glückliches Erbtheil jener Zeit, die auch die reinsten Klänge unserer lyrischen Poesie hervorbrachte. In der Ruhe, welche sie meistens durchdringt, spricht sich der Genuss und die Befriedigung des künstlerischen Schaffens in seltener Weise aus; auch an der mühelosen und leichten Weise, wie durch theilweise Ausführung der Grundgedanken, durch Variation derselben, durch frei eingeführte, oft contrastirende Nebentheile, diese Sätze ausgebaut werden, ohne aus der einmal angeschlagenen Grundstimmung herauszutreten, spürt man, wie natürlich und frei diese Weise des Ausdrucks aus der musicalischen Empfindung hervordrang, um sich zu solcher Höhe emporzuschwingen. Ohne auf Details der Ausführung hier einzugehen, mag nur noch auf die Feinheit und Anmuth hingewiesen werden, mit welcher Mozart auch hier den Schluss

vorzubereiten und dann so auszuführen weiss, dass er den Hörer in einem fortlaufenden Zuge der völligen Befriedigung entgegenführt."

Berliner Briefe.

I.

[Die königliche Oper. Auber's „Maskenball"; Offenbach's „Mädchen von Elizondo". — Concerte: die königliche Capelle (Schumann); die Sing-Akademie (Weihnachts-Oratorium von J. Seb. Bach); Stern's Gesang-Verein (Mendelssohn-Feier); der königliche Dom-Chor.]

Den 20. December 1859.

In meinem vorigen Briefe gab ich Ihnen Nachricht von verschiedenen Personal-Veränderungen, die an der königlichen Oper eingetreten sind; die jungen Kräfte werden nun bald hier, bald da versucht, so dass in der Art, wie wir das Alte sehen, Manches neu geworden ist; da aber keine der vorgekommenen Leistungen sich durch einen hohen Grad von Vollkommenheit oder auch nur durch eine ganz besondere Eigenthümlichkeit auszeichnete, so liegt kein Grund vor, darüber nach auswärts zu berichten. Es sind Talente, theilweise recht schätzenswerth, aber, mit Ausnahme etwa des Tenors Woworsky, gewöhnlichen Ranges, die ihre hiesige Stellung nur ihrer Stimme, anstatt ihrer Gesangs-Technik, am allerwenigsten aber ihrer geistigen Bedeutung verdanken. Es ist eine traurige Bemerkung, die sich einem im Laufe der Jahre aufdrängt, dass unsere Sänger nicht nur in der Kunst, ihre Stimme schulgerecht zu behandeln und einen edeln, freien, gleichmässig ansprechenden Ton zu erzeugen, immer mehr Rückschritte machen, sondern dass sie auch in Bezug auf das geistige Erfassen ihrer Aufgaben immer stumpfer, matter und schläfriger werden. Frau Köster gilt im Allgemeinen nicht als eine Sängerin von besonderer Lebendigkeit des Vortrags und Tiefe des Gefühls, sondern sie hat mehr den Ruf einer fein verständigen Künstlerin, die sich in engen Gränzen mit Geschmack und Sicherheit bewegt; und doch wüssten wir von all den jungen Sängerinnen, die im Laufe der letzten Jahre bei uns Revue passirt haben, keine einzige zu nennen, die ihr auch jemals in dramatischer Wärme des Ausdrucks annähernd gleichzukommen verspräche. Solcher Sänger freilich, die, wie Steger, den Ausdruck bis zur unsinnigsten Verzerrung treiben, mag es genug geben; und besser als diese sind freilich noch immer die Langweiligen, wenn sie correct und wohlklingend singen. Aber es ist doch bedenklich, wenn man mit der Zeit sich an so bescheidene Ansprüche gewöhnen muss, dass man mit einer leidlich correcten Ausführung schon zufrieden ist. Was gegenwärtig unsere Oper Gutes leistet, beruht fast ausschliesslich auf den älteren Kräften; die jüngeren versprechen nicht viel, weil es überwiegend Stimmen ohne Geist sind. Dass das Streben bei unserer Oper das beste ist, beweis't der Umstand, dass man trotz wiederholter schlechter Erfahrungen noch immer nicht davon absteht, Werke wie die Armide, Idomeneo, *Così fan tutte,* die das grössere Publicum langweilig findet, auf das Repertoire zu bringen; aber wenn das Publicum nichts weiter als todte Noten hört, so ist ihm seine Abneigung auch nicht zu verargen. Bei den eben genannten Werken war nun freilich die Ausführung im Ganzen recht gut; hin und wieder haben wir aber auch Partieen älterer Opern, z. B. den Amor in Gluck's Orpheus, in einer erschreckend geistlosen Weise singen hören, und zwar von einer unserer beliebtesten Sängerinnen, die eine bezaubernd schöne Stimme und für manche Aufgaben auch eine gewisse Innigkeit des Gefühls besitzt, dabei aber in einem so kleinen Kreise von Gefühlen und Stimmungen zu Hause zu sein scheint, dass an eine künstlerische Bedeutung doch nicht zu denken ist.

Etwas Neues ist an der k. Oper nicht zur Aufführung gekommen. Der Versuch, den „Maskenball" von Auber als Ausstattungs-Oper auf das Repertoire zu bringen, missglückte. Man wollte die Handlung langweilig, die Melodieen abgeschmackt finden; die Hauptsache war aber auch hier, dass das Werk ausschliesslich auf den jüngeren Kräften ruhte, die nicht im Stande waren, auch nur einiges Leben in ihre Rollen zu bringen. König Gustav (nach der hiesigen Version Herzog Olaf) sang schläfrig, unsicher und schwerfällig; der Page, die für den Erfolg fast wichtigste Partie der Oper, war unrein, schleppend und ohne Grazie; Melanie und Ankarström, die etwas besser waren, konnten das Werk nicht mehr halten. — Eigentlich neu war nur eine kleine Operette von Offenbach: „Das Mädchen von Elizondo", wie wir hören, eine seiner frühesten, die denn auch zwar ganz dasselbe leicht gestaltende melodische Talent und dieselbe geschmackvolle Factur verräth, wie z. B. die Hochzeit bei Laternenschein, doch aber, innerhalb dieses Genre's betrachtet, etwas einfacher und fast dürftiger ist. Sehr ansprechend sind einige Ensemblesätze; in den Arioso's reichen indess die spanischen Anklänge nicht immer aus, um den Reiz der Originalität hervorzubringen. Gar zu einfach ist der Text, und nur das ausgezeichnete Spiel französischer Sänger dürfte im Stande sein, die plumpen Witze des Fagott blasenden unglücklichen Liebhabers und Wirthshaus-Besitzers erträglich zu machen. Im Opernhause ist übrigens ein durchgreifender Erfolg der *Bouffes Parisiens* kaum zu erwarten; in diesen Räumen verlangt man Anderes, und nur der Umstand, dass wir in diesem Augenblicke, trotz der halben Million Menschen, die in Berlin leben, ausser der königlichen keine andere

Oper haben, vermag den Versuch, den die königliche Bühne damit machte, zu rechtfertigen.

In unserer **Concertmusik** stehen die Concerte der königlichen Capelle, des Dom-Chors, der Sing-Akademie und des Stern'schen Vereins in erster Reihe. Beginnen wir daher mit diesen. Die **königliche Capelle** hat bis jetzt vier Concerte gegeben und darin nichts Neues zur Aufführung gebracht. Und dennoch — wenigstens in diesen Concerten und in diesen Räumen kann die *B-dur*-Sinfonie von **Schumann**, da dieselbe, vor vielen Jahren einmal zur Aufführung gebracht, durchfiel und seitdem entfernt blieb, als neu gelten. Ihr damaliges Missgeschick ist in der That schwer zu erklären. Denn wenn es auch keinem Vernünftigen einfallen wird, sie einer Beethoven'schen Sinfonie an die Seite zu stellen, so ist sie doch ein nicht nur sehr achtungswerthes, sondern auch vielfach fesselndes, originelles Werk. Besser gefiel sie schon vor einigen Jahren in den Stern'schen Orchester-Concerten. Diesmal wurde sie mit entschiedenem Beifall aufgenommen. Der Geschmack des Publicums hat also eine kleine Umwandlung doch erfahren, und die Zukunftsmusiker mögen daran die Hoffnung knüpfen, dass auch einmal ihr Weizen blüht. Und warum sollte er nicht? Eben so gut, wie das Publicum einmal zu rigorös sein kann, kann es ein anderes Mal in zerfahrener Haltungslosigkeit dem Ersten, Besten seinen Beifall schenken. Auf die vorübergehenden Meinungs-Aeusserungen der grossen Masse der Musiklustigen ist nicht viel zu geben; nicht die erste, beste, sondern die sich in langen Zeiträumen bewährende *Vox populi* ist eine *Vox Dei*. — Bei dieser Gelegenheit mag überhaupt bemerkt werden, dass man jetzt in Berlin Schumann fleissiger cultivirt und vielfach sogar zu überschätzen anfängt. Es schadet aber nichts, wenn man ihm eine Zeit lang besondere Aufmerksamkeit zuwendet und ihn nach allen Seiten gründlich kennen zu lernen sucht. Die Zeit selbst bringt alle solche Ausschreitungen wieder in das Gleiche. Es würde selbst kein Unglück sein, wenn Liszt's symphonische Dichtungen sämmtlich zur Aufführung gelangten; denn wenn auch Niemandem zu rathen wäre, dass er viel Zeit auf die Kenntniss derselben verwende, so ist es doch nicht weise gehandelt, Krankheiten und Verirrungen, wenn sie einmal factisch vorhanden sind, zu ignoriren. Das Erscheinen solcher Werke, wie Liszt's symphonische Dichtungen es sind, hat in der Geschichte des Virtuosenthums, wie mir scheint, seine tiefe Begründung; sie sind, wenn auch kein schönes, so doch ein nothwendiges Erzeugniss; um den seltsamen Entwicklungs-Process, in dem sich jetzt die Musik befindet, zu überwinden, müssen wir ihn erst sich vollenden lassen. — Von den Werken, die ausser Schumann's *B-dur*-Sinfonie in den Concerten der k. Capelle zur Aufführung kamen, wäre noch eine Spohr'sche Sinfonie (*D-moll*) zu erwähnen: eine Gedächtnissfeier für den edlen Verblichenen. Das Publicum nahm dieselbe kühl auf.

Die **Sing-Akademie** brachte den Messias und das Weihnachts-Oratorium von **Seb. Bach** zur Aufführung. Die Freunde Bach's vermissen an diesem Werke die Tiefe, die sich in seinen Passions-Musiken ausspricht, und die zu einer Weihnachts-Musik auch nicht gepasst haben würde. Nun sollte man aber meinen: erstens, dass die einsichtigeren Hörer es von selbst erkennen müssten, dass eine Weihnachts-Musik vor Allem klar und heiter sein soll; dass sie jene dunklen Schatten der Klage und Zerknirschung, jene leidenschaftlichen Lichter, die bei der Darstellung der Passion an rechter Stelle sind, nicht verträgt; zweitens, dass eben diese Eigenthümlichkeit des Weihnachts-Oratoriums, die ihm etwas Melodiöses, Mildes, leicht Fassliches gibt, die Zahl der Freunde Bach's vermehren müsste. Beides hat sich bis jetzt nicht bewährt. Von jener wunderbaren Objectivität, die Bach bewies, indem er die Weihnachtsmusik ganz anders componirte, als die Passions-Musik, hat unser Publicum nicht die leiseste Regung. Es ist allerdings ein Uebelstand, dass man Jahre lang bei uns von Bach fast nichts als seine Matthäus-Passion gekannt und dadurch eine einseitige Vorstellung von ihm gewonnen hat, die jetzt das unbefangene Aufnehmen seiner anderartigen Schöpfungen erschwert. Man sucht nun immer nach Tiefsinnigem, Schwierigem und übersieht darüber die Schönheiten, die auf der Oberfläche liegen, die Lieblichkeit und Frische der Melodieen, die Anmuth und Leichtigkeit der Gestaltung. — Das ganze Weihnachts-Oratorium kann an Einem Abende nicht gegeben werden. Es werden daher bei der hiesigen Aufführung viele Arien weggelassen, darunter einige der schönsten, z. B. die drei Tenor-Arien, die wohl zu den herrlichsten gehören, welche Bach überhaupt geschrieben hat.

Der **Stern'sche Gesang-Verein** führte am Todestage Mendelssohn's zwei seiner Psalmen — darunter den ursprünglich für den Dom-Chor *a capella* geschriebenen: „Warum toben die Heiden", der in der kürzesten, gedrängtesten Form die bedeutendsten Motive enthält — und die Walpurgisnacht auf, dasjenige Werk, in dem die verschiedensten Richtungen des Mendelssohn'schen Geistes vereint zur Erscheinung kommen: die zarte Innigkeit eines weich sich anschmiegenden Gemüthes, der Sinn für das Weihevolle, Feierliche und die phantastische, in bunter Farbenpracht schillernde Romantik. Und was diesem romantischen Elemente, das allerdings vor den anderen vorzugsweise hervortritt, einen besonderen Werth gibt, ist der Umstand, dass es nicht ernsthaft, sondern als eine Art Maskenscherz genommen wird. Mendelssohn hatte den feinen Tact, den nicht alle Künstler haben — den aber z. B. auch

Shakespeare, Göthe, Mozart hatten —, das phantastische Element, wenn sie es mit benutzten, leicht und humoristisch zu behandeln.

Der k. Dom-Chor, den gegenwärtig, da der Musik-Director Neitbardt erkrankt ist, der Musik-Director v. Hertzberg leitet, hat die Reihe seiner Abonnements-Concerte ebenfalls begonnen. Es kamen zur Aufführung: ein *Benedixisti* von Gabrieli, ein *In nomine Jesu* (für Männerstimmen) von Händel, *O magnum mysterium* von Scarlatti, *Misericordias* von Durante, Bach's Motette: „Komm, Jesu, komm", ein Satz von Spohr: „Selig sind die Todten" (für Männerstimmen), ein *Adoramus* von Reissiger und ein liturgischer Satz („Und Friede auf Erden") von O. Nicolai. Am schönsten klangen die dem italiänischen Stil angehörigen Stücke. In der Bach'schen Motette kommen Stellen vor, die, so schön sie gedacht sind, doch kaum sich zu einer entsprechenden Klangwirkung bringen lassen. Es gehört wenigstens eine so virtuosenhafte Behandlung der Stimme dazu, eine so ausgebildete Kunst, alles Materielle aus der Stimme zu entfernen, dass bei Knaben, ja, überhaupt bei stark besetzten Chören an eine der Idee angemessene Ausführung schwerlich zu denken ist.

Aus Arnheim.

Den 25. December 1859.

Vor einigen Jahren hat sich hier ein Künstler-Verein gebildet unter dem Sinnspruche: „Verschiedenheit und Uebereinstimmung". Dieser Verein hat sich vorgenommen, während dieses Winters drei Kunst-Abende zu veranstalten. Der erste, der schon Statt gefunden hat, war der Musik gewidmet; der zweite soll der Literatur geweiht werden, und der dritte der Malerei und Zeichenkunst. Ueber das Concert, welches Montag den 19. December d. J. gegeben worden ist, erlaube ich mir, Ihnen zu berichten. Als Sängerin trat auf die Frau Rosa de Vries van Os, eine Holländerin, jetzt als erste italiänische Sängerin an der Bühne zu Amsterdam engagirt. Sie ist eine ausgezeichnete Künstlerin, besitzt eine sehr umfangreiche und besonders durch die reine Höhe ausgezeichnete Stimme und eine ausserordentliche Bravour. Grosser Beifall und Fanfaren wurden ihr verdienter Weise zu Theil. Zweitens entzückte uns Herr Ferdinand Laub durch sein bezauberndes Spiel. Er wurde allgemein bewundert sowohl wegen seines herrlichen Tones und schönen Vortrages, als wegen seiner eminenten Fertigkeit. Der Ruf dieser beiden Künstler ist hinlänglich bekannt und begründet, und es hätte meines Berichtes nicht bedurft, um ihn zu vermehren, wenn nicht eine Ungerechtigkeit gut zu machen wäre, deren sich holländische Blätter bei dieser Gelegenheit schuldig gemacht haben gegen einen deutschen Componisten und gegen einen deutschen Musiker.

In jenen Blättern wurden nämlich die Genannten mit Recht gepriesen, aber von Herrn E. Kretzschmar, Zögling des leipziger Conservatoriums, der die Clavier-Partie vom Quintett von Schumann vorgetragen hat, ist so gut wie nichts erwähnt worden, obgleich er mit grosser Fertigkeit, Reinheit und ausgezeichnetem Vortrage gespielt hat. Sollte das Zusammenspiel vielleicht weniger gelungen gewesen sein, so lag es an der Begleitung. In welchen Händen aber auch bei uns leider nur allzu häufig die Kritik ist, mögen Sie daraus ersehen, dass die Herren Recensenten von „einem Quintett von Schumann" wie von einem unbekannten und unbedeutenden Musikstücke und von „einer unglücklichen Wahl" reden; ja, Einer dieser grossen Kenner bezeichnet das Werk — aber richtiger sich selbst und seine Berechtigung zum Urtheil — als ein „Quintett für Violine, Violoncell und Pianoforte", wonach er die Viola ignorirt und die Piano-Partie wahrscheinlich als Füllstimme ansieht! Da fällt einem wahrhaftig, wenn man diese vortreffliche Composition mit solchen Recensionen vergleicht, das Sprüchwort von der Perle und gewissen anderen Geschöpfen des Naturreiches ein.

Uebrigens ist eine solche Verkennung eines der vorzüglichsten Werke Schumann's um so auffallender, als in anderen Städten Hollands die Schumann'schen Compositionen zahlreiche Freunde haben und in Concerten fast öfter aufgeführt werden, als bei Ihnen in Deutschland. Jeder erinnert sich noch der Kunstreise, die vor einigen Jahren der zu früh dahingeschiedene Künstler mit seiner Gattin durch Holland gemacht hat, die sich für das hochbegabte Paar zu einem wahren Triumphzuge gestaltete. Es gab eine Zeit, wo die Concert-Programme in Amsterdam, Haag, Rotterdam u. s. w. den Werken Schumann's fast zu viel Platz einräumten. Wenn diese Bevorzugung eben so gut einseitig werden konnte, wie die Ausschliessung, und desshalb auch nachgelassen hat, so zählt doch Schumann's Muse unter den Musikfreunden in Holland so zahlreiche und verständige Bewunderer, dass das Geschwätz einiger so genannten Recensenten durchaus nicht als ein Ausdruck der allgemeinen Stimme angesehen werden darf. Einer solchen irrigen Ansicht entgegen zu treten, war der Hauptzweck dieser Zeilen.

Herr Laub spielte das Concert von Beethoven, Ernst's Phantasie über Motive aus Othello und die *Rêverie* von Vieuxtemps. Mevrouw de Vries van Os sang eine Arie aus der Lucrezia Borgia („*Come e bello questo incanto*"), eine zweite aus der Semiramis von Rossini („*Bel raggio*") und Eckert's Schweizerlied mit dem Echo. — Die Orchester-

sachen, C. M. v. Weber's Jubel-Ouverture und eine Ouverture: „Ueber die Berge", von unserem Music-Director Marx eröffneten die zwei Abtheilungen des Concertes; ihre Ausführung war aber ziemlich mittelmässig. —z—

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der Hof-Capellmeister W. Taubert in Berlin feierte am 30. November v. J. seine silberne Hochzeit; zahlreiche Beglückwünschungen und Geschenke, darunter eine noch ungedruckte autographische Composition Mozart's in einem Prachtbande, von den Sängerinnen Frau Köster und Frau Jachmann Wagner dargebracht, erfreuten den Jubilar.

In Berlin ist am 13. December v. J. Albert Lortzing, acht Jahre nach seinem Tode, auf dem Sophien-Kirchhofe ein Grab-Denkmal aufgestellt worden.

Die Sängerin Fräulein Büry hat sich von der Bühne zurückgezogen und ertheilt Gesang-Unterricht in Berlin.

Schindelmeisser in Darmstadt hat die Musik zu einem Ballet vollendet, dessen Darstellung in nächster Zeit zu erwarten steht.

Der Pianist Mortier de Fontaine, der lange Zeit in Russland gewesen, hat im achten Gewandhaus-Concerte in Leipzig mit Beifall gespielt.

In den ersten Wochen des Januar wird in Dresden Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" zur Aufführung kommen. Der Componist soll die Zusage gegeben haben, bei den letzten Proben selbst zugegen zu sein. Auch in Wien ist die Rede von der Aufführung derselben Oper. Wir sind begierig, wie sich die kritischen Organe daselbst über das neue Werk äussern werden. In den genannten beiden deutschen Hauptstädten leben musicalisch und ästhetisch durchgebildete Männer genug, die im Stande sind, sich ein Urtheil zu bilden; wir hoffen zur Ehre der deutschen Tonkunst, dass sie es auch unumwunden aussprechen werden.

Stuttgart. Am 21. December v. J. ist Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" hier aufgeführt worden. Frau Marlow sang die Dinorah. Der Componist war zugegen und wurde gerufen.

Wien. Am 12. December v. J. fand im Burgtheater die erste Aufführung von Mosenthal's neuestem Stücke: „Düweke", Drama in fünf Aufzügen, Statt und erlebte einen entschiedenen Durchfall. Nicht das „Verbot" der ferneren Aufführungen, sondern der Mangel an allem poetischen Gehalt, an tieferer Charakteristik, an Bühnenwirkung, selbst an geschickter Mache hat das Werk begraben. Gegenstand des Drama's ist das schöne Mädchen aus Holland, das „Düweke" (Täubchen), die Geliebte des grimmen Königs Christian II. von Dänemark.

Das neue Theater, zu dessen Erbauung Herr Karl Treumann bereits die Concession erhalten hatte, wird auf den Platz der alten Gonzaga-Bastei kommen. Die Lust zu Theaterbauten wird immer lebhafter, und nebst den Herren Treumann und Hoffmann beabsichtigt auch Herr Pokorny in Gesellschaft mit einem Capitalisten den Bau des achten Theaters in Wien. Die Concession der Fünfhauser Arena würde, wenn das Gerücht wahr spricht, auf das neue Theater, welches auf einen Stadterweiterungs-Grund zu stehen käme, übertragen, die Arena aber in einen Kunstreiter-Circus umgestaltet werden. [Hier in Köln wäre uns wenn auch nur ein Theilchen dieser Theater-Baulust sehr willkommen.]

Die Sing-Akademie gibt am 6. Jan. unter Herrn Stegmayer's Leitung ihr zweites diesjähriges Concert. Das Programm bietet sehr Gediegenes und Interessantes: ein „*Miserere*" von Allegri, einer jener weltberühmten Gesänge der Sixtinischen Capelle in Rom, ferner Einzelnes aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach, Chöre von Mendelssohn, Schumann, Karl Löwe und Anderen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 2. **KÖLN, 7. Januar 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Berliner Briefe.

II.

[Vierling's Bach-Verein (Cantate von Bach; Händel's „Der Frohsinnige und der Schwermüthige" — Bach und Händel). — Löwe's Oratorium: „Das hohe Lied Salomonis" — Jul. Schneider's Oratorium: „Die heilige Nacht". — Radecke's Orchester Concerte (Schumann's „Manfred"; Beethoven's „Prometheus" u. s. w.) — Kammermusik, Quartett-Soireen — Concertsänger (von der Osten, Albertine Meyer, Signild Hebbe). — Schiller-Fest (neunte Sinfonie).]

Der Bach-Verein (unter Leitung des Musik-Directors Vierling) führte eine Cantate von Bach: „Wer da glaubet und getauft wird, der wird selig", und: „Frohsinn und Schwermuth" von Händel, letzteres mit vielen Kürzungen, auf. Die Cantate Bach's gehört zu seinen durchsichtigeren, in denen nicht bloss die erhabene Gewalt des religiösen Gefühls und der wundervolle künstlerische Bau unsere Bewunderung erregen, sondern auch der Sinn für äusseren Wohlklang im Ganzen befriedigt wird. Ueber Händel's interessantes Werk, das nun allmählich wohl die Runde durch Deutschland machen wird, und welches man kennen muss, um Händel nicht einseitig zu beurtheilen, ist in Ihrem Blatte bereits früher viel Vorzügliches geschrieben worden. Wenn ich auch nicht den hohen Werth darauf zu legen vermag, den ihm derjenige zuschreibt, dem wir die Erinnerung an dasselbe vorzugsweise verdanken, wenn ich vielmehr der Ansicht bin, dass die einerseits etwas trocken und weitläufig durchgeführte Antithese zwischen dem Frohsinnigen und dem Schwermüthigen durch ihren fast architektonischen Charakter etwas Unfreies, Unkünstlerisches hat, während andererseits im musicalischen Ausdruck der verschiedensten Lebensbeziehungen sich vielfach doch nur Keime von dem finden, was eine spätere Zeit zu grösserer Reife gebracht hat, so verkenne ich doch nicht die grosse melodische Frische und die überraschende Mannigfaltigkeit von Ausdrucks-Nuancen. Namentlich um Händel's Stellung Bach gegenüber recht zu würdigen, ist es wichtig, dass wir diese und ähnliche Werke kennen lernen. Es wird heute Mode unter den Musikern — und die Dilettanten, obgleich sie oft gar nicht wissen, wovon die Rede ist, sprechen es ihnen nach —, auf Händel vornehm herab zu sehen und ihn, wenigstens im Vergleich mit Bach, als eine untergeordnete Grösse zu betrachten. Wenn nun auch nicht zu läugnen ist, dass Bach nicht nur ungleich mannigfaltiger in musicalischen Combinationen, ungleich subtiler in der Erzeugung und Auflösung der verwickeltsten Fortschreitungen, sondern auch ungleich tiefer und inniger im Ausdruck ist, so folgt daraus doch noch nicht ein unbedingter Vorzug. Das Seltenere, Verwickeltere, Kunstvollere und das Ausdrucksvollere ist noch nicht das Schönere. Gerade jenes Maass, das Händel zu halten wusste, sowohl in der Polyphonie und Harmonie als im Ausdruck, ist auch ein Vorzug. Und wenn Händel's schönste Schöpfungen diejenigen sind, in denen er zu einer gewissen Steigerung des Ausdrucks und der Ausdrucksmittel gelangt, so hat Bach sein Höchstes stets dann geschaffen, wenn er sich entschloss, seine immer nach den äussersten Gränzen des Möglichen hinstrebende Phantasie zu zügeln. Händel's praktischer, auch der äusseren Klangwirkung zugänglicher Sinn und Bach's Spiritualismus stehen in einem Gegensatze zu einander, und es lässt sich objectiv schwer bestimmen, welcher von ihnen grösser sei. Wenn nun aber der Musiker, geblendet durch Bach's, von Händel allerdings nicht erreichte musicalische Unerschöpflichkeit, Kühnheit und Kunstfertigkeit, wenn der fühlende Dilettant, hingerissen durch einzelne Bach'sche Gesänge von der wunderbarsten Innigkeit und Erhabenheit des Ausdrucks, Händel oberflächlich und trivial findet, so muss man ihn an die Universalität Händel's erinnern: man muss ihm begreiflich machen, wie Händel mit freiem Blick die ganze Welt umfasste, eben darum aber auch vielleicht dem Einzelnen nicht immer mit ganzer Wärme sich hingab, während Bach nur die Welt

des subjectiven Gemüthes kannte und in Wahrheit eigentlich der letzte und freilich grossartigste Vertreter einer Periode des deutschen Lebens ist, die wir glücklicher Weise überwunden haben. Dass jene vielgeschmähte Periode, der die Heroen unserer deutschen Literatur, später die politischen Ereignisse ein Ende machten, dass auch sie ihr Edles, Grosses und Bedeutendes hatte, würden selbst unsere Historiker vielleicht eher anerkennen können, wenn sie die Gabe hätten, sich in Bach's ganz aus jener Zeit hervorgegangene Wunderwelt zu versetzen. Händel aber war es, der in der musicalischen Welt zuerst aus der dumpfen Enge des in religiösen Sorgen und Scrupeln sich abängstigenden Gemüthes flüchtete, dem es nicht wohl war in diesem unablässigen Tifteln und Handeln um das bloss Persönliche, Subjective, dessen mächtiger Athem uns endlich einmal freie, männliche Töne hören liess; so war er der musicalische Prophet der geistigen Befreiung Deutschlands; und das ist eine That, die ihn trotz manches Mangels einem Bach ebenbürtig macht. Um ihn in dieser Weise kennen zu lernen, ist es zweckmässig, sich an Werke wie „Frohsinn und Schwermuth", „Acis und Galatea", „Susanna" und ähnliche zu erinnern; denn erst durch die Gesammtheit aller dieser so verschiedenartigen Schöpfungen lässt sich Händel's culturhistorische Bedeutung richtig feststellen.

Ein neues Oratorium von Karl Löwe: „Das hohe Lied Salomonis", kam in den Concerten, welche Frau Justizrath Burchardt, eine früher treffliche Sängerin, jetzt Gesanglehrerin, gibt, zur Aufführung. Es thut uns leid, dass wir nicht von einer günstigeren Aufnahme der neuesten Schöpfung des poetischen Balladen-Componisten berichten können. Nicht Viele kennen Löwe's Balladen; wer sie aber kennt, fühlt sich sympathisch angezogen durch diese so vielseitige, für das fremdartigste poetische Colorit um verwandte musicalische Töne nie verlegene und dabei so edle, milde Natur. Im Oratorium hat Löwe nie auf gleicher Höhe gestanden. Nur das Ungewöhnliche erweckte seine schöpferische Kraft; sobald die Dichtung nichts Besonderes hatte — und dies war mehr oder weniger bei den Oratorien-Texten der Fall —, konnte auch seine Ton-Phantasie sich nicht zu Höherem emporschwingen. Seine musicalische Erfindungskraft ruht nicht in sich selbst, sondern hängt von einer äusseren, gegenständlichen Anregung ab. Er gehört zu den Componisten, von denen man nur zu wissen braucht, was für einen Text sie gewählt haben, um im Voraus bestimmen zu können, wie die Musik sein wird. Dazu kommt, dass auch seine musicalische Technik nicht ausgebildet genug ist, um ein mehrere Stunden dauerndes Oratorium durch kunstvolle Polyphonie, durch sorgfältige Instrumentirung innerlich und äusserlich beleben zu können. Das hohe Lied — diese Textwahl war keine glückliche. Löwe, dem alten Theologen, mag Manches nicht bedenklich sein, was uns anstössig ist. Es scheint uns aber, dass eine ganz besondere Geschmacksbildung, ein ganz besonderer Studiengang dazu gehört, um sich in diesem orientalischen Bilderschwulst, wenn z. B. die Nase der Geliebten mit dem Thurm, der vom Libanon nach Damascus hinüberschaut, verglichen wird, wohl zu fühlen. Und dann ein 20 Seiten langes Gedicht ohne Handlung, mit drei Personen und wenig Chor, das aus nichts als einer Reihe von Liebes-Dithyramben besteht, einer überschwänglicher als der andere! Welches Componisten Kraft sollte an dieser Aufgabe nicht scheitern? Nun hat Löwe sich freilich auch hier als einen Musiker gezeigt, der überall den richtigen Ausdruck trifft; hin und wieder zieht die Lebendigkeit des Rhythmus oder die Wärme der Melodie an, im Ganzen aber ist das Werk von zu einfachem melodischem und harmonischem Inhalt, um musicalisch gebildete Zuhörer zu fesseln.

Ein anderes Oratorium von Julius Schneider: „Die heilige Nacht", lässt wohl den routinirten Musiker erkennen, bewegt sich aber in einer Sphäre von Melodieen und Harmonieen, die heute nicht mehr Anerkennung finden kann.

Unter den Abonnements-Concerten dieses Winters verdienen, wie schon im vorigen Jahre, die von Herrn Musik-Director Radecke veranstalteten Orchester-Concerte, die vorzugsweise den Zweck haben, eine Art Ergänzung der auf das classische Repertoire beschränkten Concerte der königlichen Capelle zu sein, besondere Aufmerksamkeit. Die Aufgabe ist indess eine sehr schwierige, da die Auswahl weniger gross ist, als es auf den ersten Blick scheint. Auch kommt wohl hin und wieder der Fall vor, dass Werke, die auswärts gefallen haben, hier kein Glück machen. So war es z. B. bei Schumann's Manfred-Musik, die in Leipzig und Wien sehr gut aufgenommen worden ist, während sich unser Publicum matt und theilnahmlos verhielt. Die Ouverture zum Manfred halte ich für eine der bedeutendsten Schöpfungen Schumann's, für eine der wenigen, die wenigstens annähernd im grossen Stil geschrieben sind; zwischen ihr und der übrigen Musik finde ich eine Kluft, deren Grösse und Weite ich kaum zu bezeichnen vermag. Eigenthümlich in der Farbe und nicht ohne eine gewisse dämonische Grösse ist der Chor der Geister des Ahriman; nächstdem ist vielleicht das kurze Requiem und die die Scene mit der Alpenkönigin begleitende Musik als recht gelungen und ansprechend hervorzuheben. Wie Jemand darin aber bedeutende Intuitionen zu finden, wie er nun gar für das Uebrige, z. B. für den im Concertsaale doch nur ein ironisches Lächeln erregenden Kuhreigen sich zu begeistern vermag, ist schwer zu verstehen. Ueberhaupt spricht es nicht sehr für Schumann's

nüchterne Urtheilskraft, dass er selbst mit so grosser Liebe gerade diese Arbeit unternahm. Ein Melodram! Wenn die Musiker doch nur das sichere Selbstgefühl haben möchten, um sich nicht zu gefälligen Dienern der Poesie herabzusetzen! Es ist ein Hinausstreben über die Gränzen der Musik, das zuletzt mit etwas Nichtssagendem endigt. Und nun gar der Manfred, dieses Product einer von aller Natur und Gesundheit verlassenen Phantasie! Begreiflich freilich ist es, wenn die Modernen sich gerade für den Manfred interessiren: denn sie finden darin ein Analogon für ihre eigenen Uebertreibungen und Verzerrungen, obgleich sie wohl im Irrthum sind, wenn sie sich vielleicht einbilden, Byron würde auch in ihnen ein Analogon für seinen Manfred finden.

Mit Beethoven's Prometheus-Musik, die in einem anderen der Radecke'schen Orchester-Concerte zur Aufführung kam, ist es ein ganz anderes Ding. Zwar enthält auch sie überwiegend Stücke von musicalisch geringem Werthe, die zu geniessen man sich die Handlung des Ballets, die Personen, Costume, Decorationen u. s. w. vergegenwärtigen muss; aber erstens ist es Niemandem, am allerwenigsten Beethoven selbst, eingefallen, höheren Werth darauf zu legen — den letzten Satz etwa ausgenommen, dessen Thema Beethoven später für die *Eroica* benutzt und so der Vergessenheit entrissen hat; zweitens ist es mit Beethoven und Mozart wie mit Göthe und Schiller, dass jedes Blatt von ihnen historische Bedeutung hat. Von solchen Männern ist es allerdings wichtig, zu wissen, wie sie auch die untergeordnetste Aufgabe gelös't haben, weil sie uns nicht mehr als blosse Persönlichkeiten, sondern als verkörperte Menschheits-Ideale gelten, an denen wir uns zum Bewusstsein bringen, was überhaupt der menschliche Geist unter den günstigsten Bedingungen erreichen kann. Wenn daher die Aufführung der Prometheus-Musik von gewissen Seiten spöttisch betrachtet wurde, so spricht sich darin nur ein, wenn unabsichtlich, sehr böotisches Nichtverstehen dessen aus, um was es sich handelte. So gewiss es ist, dass der eigentlich künstlerische Genuss, den man bei der Prometheus-Musik haben konnte, selbst dem nachzustellen ist, den uns die erste, beste der Beethoven'schen Clavier-Sonaten verschafft haben würde, so war es doch von ganz eigenthümlichem Interesse, Beethoven auch einmal auf diesem Gebiete kennen zu lernen. Er hat seine Aufgabe einfach und bescheiden gelös't, dem Stoffe sich anschmiegend, mit sichtbarer Rücksichtnahme auf den Standpunkt eines Ballet-Publicums — und dennoch zugleich mit viel höherem Adel, als die modernen Ballet-Componisten, denen es nur um leidenschaftliche, sinnliche Aufregung, nicht um tiefere innere Befriedigung zu thun ist. Allerdings hatte auch das Ballet jener Zeit einen tieferen ethischen und künstlerischen Gehalt, als das heutige. — Ausserdem kam eine Ouverture von Radecke selbst zu König Johann, die, wenn auch nicht durch erfinderische Kraft, so doch durch edlen Ausdruck und musicalischen Fluss sich vortheilhaft auszeichnete, und Gade's liebliche Frühlings-Phantasie zur Aufführung. Der Concertmeister David aus Leipzig erfreute durch sein zwar nicht den höchsten Anforderungen der Technik durchweg genügendes, aber doch höchst geschmackvolles und einsichtiges Spiel.

Sowohl in den Laub'schen als in den Zimmermann'schen Quartett-Soireen sind mehrere neue Quartette zur Aufführung gebracht worden: eines von Würst (*D-dur*) und eines von Taubert (*G-dur*). Selbst verhindert, dieselben zu hören, berichte ich Ihnen, dass sie beide beifällig aufgenommen wurden. Schumann's *A-dur*-Quartett, das von Laub und Genossen gespielt wurde, fand selbst in dem Zuhörerkreise, der hier versammelt ist und der zu den vorgeschritteneren gehört, keinen warmen, herzlichen Beifall. Auch ist gerade dieses Werk, trotz vieler hervorragenden Schönheiten im Einzelnen, an Sonderbarkeiten reich. Die Kammermusik ist sehr reichlich vertreten: 1) durch die Herren Grünwald und Blumner, mit vier Concerten; 2) den Kammermusicus Ed. Ganz, mit vier Concerten; 3) die Herren Oertling und Becker, mit drei Concerten. Dazu kommen die Liebig'schen Sinfonie- und die Oertling'schen Quartett-Soireen. Etwas besonders Erwähnungswerthes ist in allen diesen Concerten nicht vorgekommen. Herr von Bülow hat drei Soireen für Claviermusik veranstaltet, die bei der eminenten Technik und der ruhigen, objectiven Auffassung, die er besitzt, in ihrer Art sehr interessant sind. Wir haben ihn in diesen Concerten Bach, Mozart, Beethoven (der u. A. durch die spiritualistische *C-moll*-Sonate, Op. 111, vertreten war), Chopin, Schumann, Joachim Raff (von diesem hörten wir eine geistvolle Composition, „Metamorphosen", in der ein einfaches Thema in harmonisch und rhythmisch fesselnder Weise variirt wird), Liszt—jeden in seiner Weise vortrefflich vortragen hören. Hin und wieder war bei älteren Meistern der Vortrag etwas zu modern, zu sehr darauf berechnet, überraschende Gegensätze zu erzielen.—Der beliebte Tenorist Herr v. d. Osten ist von Dresden wieder nach Berlin übergesiedelt. Seine Stimme ist in den höheren Lagen noch immer eben so frisch als weich. Neben ihm hat sich zu immer höherer Bedeutung der königliche Domsänger Herr Otto entwickelt. Wir besitzen jetzt also zwei Concert-Tenöre, die in Deutschland wohl zu den ersten gerechnet werden dürften. Neben Fräulein Jenny Meyer ist jetzt auch eine Altistin Albertine Meyer hier aufgetreten, die gleich jener eine herrliche Stimme und

entschiedenes Auffassungs-Talent hat; doch treten noch viele Ecken und Härten in ihrem Gesange hervor, nach deren Beseitigung erst von höheren künstlerischen Leistungen wird die Rede sein können. Eine schwedische Sängerin, Fräul. Signild Hebbe, gefiel sehr in einem Concerte, das sie durch ihre Mitwirkung verschönerte. Sie hat eine frische, helle Stimme und singt mit sicherem Bewusstsein dessen, was sie will und kann. Ob ihre Stimme ausreichend genug ist, um Grosses zu leisten, wird sich erst zeigen. Dem pariser Conservatorium verdankt sie eine grosse Bestimmtheit sowohl im Tone selbst als in den Nuancen des Vortrags; doch fehlt noch ein gewisser Duft, die Wärme und Weichheit des Gefühls, die sich in der zarten Verschmelzung des Einzelnen zur Harmonie des Ganzen verräth; es herrscht mehr der Verstand als das Gefühl; es ist eben pariser Schule. Nur in Italien oder in Deutschland kann der Sänger jenen höheren Geist sich aneignen, der über dem bloss Bewussten und Verständigen steht.

Der Glanzpunkt der verflossenen Wintermonate war der musicalische Theil des Schiller-Festes. Im Opernhause kam ausser verschiedenen Stücken von Beethoven (Ouverture zur Weihe des Hauses), Taubert (Pförtnerlied aus Schiller's Macbeth: „Verschwunden ist die finstre Nacht", für vierstimmigen Chor) und Haydn („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" aus der Schöpfung) die neunte Sinfonie zur Aufführung. Wie bei früheren Gelegenheiten, war auch diesmal der Chor 4- — 500 Personen stark, aus den besten Mitgliedern der Sing-Akademie, des Stern'schen und Jähns'schen Gesang-Vereins gebildet. Die Damen Köster und Jenny Meyer, die Herren Woworsky und Krause sangen die Soli, der k. Musik-Director Taubert leitete das Ganze. Trotz der trefflichen Leitung, trotz der vorzüglichen Leistung des Orchesters und der zum Theil glänzenden Ausführung der Soli war die Gesammtwirkung nicht so grossartig, als man nach der grossen Anzahl trefflichster Chorkräfte hätte erwarten können. Namentlich empfinden alle diejenigen den Unterschied, die einmal die Wirkung rheinischer Stimmen an den grossen Musikfesten kennen gelernt haben. Der Grund mag theilweise darin liegen, dass Ihre Landsleute nicht nur frischere und vollere Stimmen haben — nach meinen Erfahrungen kommen die schönsten deutschen Stimmen vom Rheine —, sondern dass sie auch mit mehr Eifer und Temperament bei der Sache sind. Zu dem norddeutschen Phlegma kommt bei uns in vielen Fällen noch eine affectirte Prüderie und Zurückhaltung; man hält es nicht für vornehm, dreist und offen heraus zu singen. So viel Zeit und Mühe unsere Dilettantinnen auf das Studium des Gesanges verwenden, wo keine Natur mehr vorhanden ist, hilft alles Studium nichts. Die wichtigste Ursache indess, warum der Klang der Chöre nicht im Verhältnisse zu der Masse der Sänger war, liegt in der schlechten Akustik des Opernhauses, die eigentlich nur durch scharfe Stimmen zu überwinden ist. Unser kleiner Theaterchor erreicht verhältnissmässig eine grössere Wirkung, weil die Einzelnen so hell singen, als der Raum es verlangt. Ein kleinerer Chor würde wahrscheinlich stärker geklungen haben. Denn die voraufgestellten Soprane klangen stark genug und fassten die hohen Töne mit genügender Unerschrockenheit an; schwächer schon klangen die Alte, und die im Hintergrund der Bühne postirten Männerstimmen verschwanden oft fast gänzlich. Trotzdem war die Aufführung, im Ganzen genommen, die beste, die wir von der neunten Sinfonie bisher hier gehört haben.

G. E.

August Kömpel.

Frankfurt a. M., den 25. December 1859.

Wiederum haben wir dem Vorstande der Museums-Concerte die Bekanntschaft eines aus der Menge der Violin-Virtuosen mächtig hervorragenden Talentes zu danken, von dessen Dasein die Kunstwelt bislang kaum eine Kunde erhalten *). Am 16. d. Mts. liess sich der königlich hannover'sche Kammer-Virtuose Herr August Kömpel mit

*) Die „Kunstwelt" hat heutzutage so viel zu lesen, dass sie leicht übersieht und leicht vergisst. In Nr. 45 der Kölnischen Zeitung v. J. 1857, 14. Februar, heisst es im Feuilleton (VI. Concert in Köln):

„Ein Violin-Concert von Spohr (Nr. 11), so vorgetragen, wie wir es hörten, war ein hoher Genuss. Namentlich das Adagio und der überaus liebliche Schlusssatz mit seinem reizenden Thema in Doppelgriffen rissen das ganze Publicum hin. Herr August Kömpel, königlich hannover'scher Kammermusiker und Solospieler im Orchester zu Hannover, hat durch den vollendeten Vortrag dieses Concertes mit Recht einen ausserordentlichen Erfolg errungen. Er hat in Ton und Bogenstrich ganz die gediegene deutsche Schule, ist Herr über sein Instrument in allen Lagen und auf allen Saiten, und trägt mit einem Ausdrucke vor, der beweis't, wie Geist und Seele des Künstlers sich in das Kunstwerk, das er uns zu voller Erscheinung bringen will, versenkt haben. Man hört aus seinem Spiel, dass er nicht nur ein Schüler Spohr's ist, wie man so zu sagen pflegt, sondern dass der Meister mit Liebe an ihm gebildet hat, weil er wohl wusste, dass der Stoff vortrefflich war. Herr Kömpel hat drei Jahre lang (von 1844 bis 1847) Spohr's Unterricht genossen und blieb dann noch bis 1851 als Mitglied des Orchesters in Kassel in seiner nächsten Nähe. Seit 1852 ist er in Hannover angestellt."

Eben so vortheilhaft berichtet die Niederrheinische Musik-Zeitung in Nr. 7 d. J. 1857 über den vortrefflichen Künstler.

Herr Kömpel hat durch Vermittlung des Herrn Intendanten von Platen von der Munificenz des Königs von Hannover ein Jahr Urlaub zu einer Kunstreise erhalten, den er benutzen wird, sich auch in Belgien und Frankreich hören zu lassen.

Die Redaction.

dem eilften Concerte in *G-dur* und dem Potpourri über zwei Mozart'sche Themen von seinem Lehrer Spohr hören. Nicht etwa bekamen wir wieder einen der Vielen aus der Schule dieses Grossmeisters zu hören, bei denen etwas haften geblieben, diesmal ward uns das Vergnügen, einen reinen, vollständigen Abdruck jenes Violin-Poeten vor uns zu sehen, wie deren wohl nur wenige mehr vorhanden sein mögen. Die Eigenthümlichkeiten dieser Schule im *Legato* und *Staccato* der Bogenführung, in der Accentuation — zuweilen in frappanter Weise —, in Summa ausgeprägter Stil im *Allegro* wie im *Adagio*, traten aus dem Vortrage dieses jugendlichen Künstlers im schönsten Verein zu Tage, ohne sclavische Nachahmung des Vorbildes merken zu lassen. Was sich aus dem Vortrage der genannten Compositionen überhaupt noch abnehmen liess, ist, dass Herr Kömpel sich als einen in jeder Beziehung würdigen Rivalen des Herrn Joachim präsentirt, dessen Leistungen eben so auf strenger Gesetzlichkeit und richtiger Erkenntniss des wahrhaft Schönen beruhen, wie bei diesem Kunstgenossen, demnach hier wie dort ein Verschmähen aller Effecthascherei auf dem Griffbrett sowohl, wie mit dem Bogen. In Bezug auf letzteren war es insbesondere erfreulich, wahrzunehmen, dass in der königlichen Capelle zu Hannover noch die löbliche Sitte besteht, dieses Werkzeug mit Kolophonium zu bestreichen, um die ausgedehnte Scala der Schattirungen wirksam zum Ausdruck bringen zu können, während es in anderen Städten seit Jahren nur zu deutlich geworden, dass die Herren Violinisten jenem harzigen Ausdrucksmittel die Pomade substituiren, sonach ihr Spiel sich wohl durch Glätte auszeichnet, die aber allezeit Weichheit und Monotonie zur Folge hat, überhaupt nur ein geleck tes Bild zu geben vermag. Die Liebhaber dieses fetten Einsalbungsmittels wissen an Joachim zu tadeln, dass er zuweilen stark kratze; leicht erklärlich, weil er die Tragweite des Tones in die Ferne berechnet. Schreiber dieser Zeilen weiss zwei ihm sehr wohl bekannte grosse Meister, Lipinsky und Mayseder, zu nennen, in deren Nähe im Concertsaale nicht gut weilen war, weil sie ihren mit Kolophonium bestrichenen Bogen kräftig auf die Saiten zu setzen gewohnt waren, damit der Ton den weiten Raum ausfülle und den dynamischen Anforderungen des vorgetragenen Stückes entspreche. Was wäre erst von der Kraft des Rode'schen Bogens zu sagen! —

Bei der heutzutage bestehenden Umwandlung in der Kunst des Violinspiels gegen die classische Epoche, wozu weniger die Paganini'sche als vielmehr die Bériot'sche Schule den Haupt-Anlass gegeben (was jedoch nicht diesem Meister selber, sondern seinen Schülern zur Last fällt, die das immer noch maassvolle und oft wahrhaft schöne Muster bis ins Widerliche übertrieben und das Instrument zum Seiltänzer-Werkzeug herabgewürdigt haben, Herr Vieuxtemps voran), bei so beklagenswerther Umwandlung wird es vorläufig ganz unpassend sein, das jüngere Geschlecht der Geiger zum Vortrage der grossen Charakterbilder von Viotti, Rode, Rudolf Kreutzer, Baillot und anderen ihnen geistesverwandten Componisten aufzufordern; denn wer nicht das erforderliche Zeug dazu mitbringt, wird sie nur verderben. Fühlt sich aber Einer der Aufgabe gewachsen, der trete hervor, er darf des Beifalls von Kennern und Laien versichert sein. Für die überwiegende Mehrzahl der heutigen Geiger, ob sie zu den entarteten Schülern eines berühmten oder unberühmten Meisters zu zählen, passt einzig und allein das Mendelssohn'sche Concert, weil es lediglich das Zugehörbringen einer Unsumme von Noten (in den Allegro-Sätzen) ohne Anwendung besonders künstlicher Stricharten beansprucht, daher es von Meistern der wohlfeilen Mechanik wie von dergleichen Schülern so sehr in Affection genommen ist; ihr fetter Bogen gleitet dabei so leicht über die Saiten hinweg, wie der geschickte Schlittschuhläufer über die breite Eisfläche.

Berührt man das Thema „Entartung des Schülers" (oft synonym mit Abtrünnigkeit), so lassen sich bis zu Meister Beethoven zurück viele trübselige Variationen darüber anstimmen. Was ich diesfalls auch mit Baillot erlebt, mag auf ein ander Mal verspart bleiben. Ich will nur schliesslich im Vereine mit mehreren Sinnesgenossen hoffen und wünschen, dass Herr Kömpel die Zahl der entarteten Schüler niemals vermehren, sondern treu und fest an seinem erhabenen Vorbilde hangen werde. Nur zehn Jahre weiter, und es wird sich vielleicht schon zeigen, dass kein Zweiter mehr aus Spohr's Schule ein unverfälschtes Zeugniss darüber zu geben im Stande ist.

Es bedarf wohl kaum der Versicherung, dass Herr Kömpel die Versammlung im Museums-Saale zu enthusiastischen Beifallsbezeigungen hingerissen hat. **A. S.**

Die Sixtinische Capelle in Rom.
Mariano Astolfi.

Der Name des päpstlichen Sängerchors leitet sich bekanntlich von der Capelle im Vatican her, die unter Sixtus IV. 1473 gebaut wurde und durch Michel Angelo's Gemälde des letzten Gerichts geziert wird. Der Chor ist nicht zu verwechseln mit dem Sängerchor von St. Peter, der vom Papste Julius III. her auch den Namen *Capella Julia* führt. Beide Capellen leiten übrigens ihren Ursprung von Gregor I., also aus dem Beginn des siebenten Jahrhunderts, her. Die älteste Benennung war wohl *Scuola dei cantori*, Sängerschule; eine solche hatte fast jede bedeutende Kirche.

Seit Gregor XI., der 1377 von Avignon wieder nach Rom zurückkehrte, scheint der Name „Capelle" auf einen Verein von Musikern allgemeiner angewandt worden zu sein, ja, selbst der Titel „Capellmeister" soll sich von dem geistlichen Vorsteher der wirklichen Capelle als Kirche, der bis auf 1574 stets ein Bischof war, und unter dessen Aufsicht alles stand, was den Gottesdienst in der Capelle, die Erhaltung und die ökonomische Verwaltung betraf, auf die musicalischen Capellen übertragen haben. Sixtus V. schaffte diese Einrichtung ab, und von der Zeit an wurde der *Maestro di capella* von den Sängern selbst aus dem Kreise der Capell-Mitglieder gewählt.

Der Sixtinische Chor zählt zweiunddreissig Stimmen, acht Bässe, acht Tenöre, acht Contra-Alte (oder hohe Tenöre) und acht Soprane. Die Sänger müssen unverheirathet sein, ja, in neuester Zeit ist sogar bestimmt worden, dass sie einen gewissen Grad der Priesterweihe erhalten haben müssen. Indess wird von anderer Seite behauptet, dass es mit dieser letzten Bedingung nicht ganz streng genommen wird, und dass man sich zuweilen bei der Aufnahme mit dem Versprechen, die Weihe später zu erlangen, begnügt. Der Grund dieser Nachsicht liegt in Folgendem. Nach 1833, in welchem Jahre Baini die Priesterweihe als obligatorisch für die Aufnahme in die Capelle durchsetzte, weil zwei Sänger, Colini und Coletti, die Sixtina verliessen und aufs Theater gingen, drängte man sich keineswegs mehr so wie früher zu der Aufnahme; die schönsten Stimmen gingen für sie verloren. Daher fing man denn an, durch die Finger zu sehen*). Niemals war es aber einem bisherigen Bühnensänger verwehrt, in die Capelle zu treten, wenn er Neigung, Talent und Kenntnisse dazu besass. Ein glänzendes Beispiel einer solchen Bekehrung war Mariano Padroni, der noch in dem zweiten Jahrzehend unseres Jahrhunderts in Perugia lebte und vor seinem Eintritt in die Sixtina sich auf den Theatern, wo keine Frauen auftreten durften, durch die Virtuosität, mit welcher er die Rollen einer Prima Donna durchführte, berühmt gemacht hatte.

Die Aufnahme ist mit strengen Prüfungen verknüpft. Die erste Frage ist natürlich, ob eine schöne, volle und umfangreiche Stimme da ist — in letzterer Beziehung verlangt man von den Bässen und Tenören zwei volle Octaven mit der Brust [?], was um so auffallender ist, da die alten italiänischen Kirchengesänge sich fast ausschliesslich innerhalb einer Scala von neun bis zehn Tönen bewegen. Ferner erstreckt sich die Prüfung auf musicalisches Wissen und Fertigkeit, namentlich Treffen u. s. w., auf die Kenntniss des Choralgesanges, auf die deutliche Aussprache und das Verständniss des Lateinischen und — auf ein scharfes Gesicht. Das letztere ist wegen der eigenthümlichen Aufstellung des Sängerchors unentbehrlich. Es ist nämlich überlieferte Sitte, dass der ganze Chor nur aus einem einzigen grossen Partiturbuche singt, dessen Noten und Buchstaben zwar sehr dick sind und auf weit spatiirten Linien stehen, und das auch auf einem hochgestellten Pulte liegt, trotzdem aber ein gutes Auge bei den Sängern der hinteren Reihen erfordert. Die Ordnung derselben ist nämlich folgende: in erster Reihe die Altisten, dann die Soprane, in der dritten die Bässe, in der letzten auf erhöhter Stufe die Tenöre. Die zwei jüngsten Altisten wenden das Blatt um, der Eine rechts dreht um, der Andere links ergreift das Blatt und streicht es glatt ein. Verfehltes oder geräuschvolles Umwenden zieht Geldstrafe nach sich. — Früher musste der Aspirant auch einen Contrapunkt *alla mente*, d. h. aus dem Stegreif, auf eine Choral-Melodie setzen; die neuere Zeit hat von dieser Forderung Abstand genommen.

Die Art der Aufnahme ist folgende. Der Meister der Capelle (dessen Wahl übrigens stets nur für ein Jahr gilt, aber jedes Jahr auf dieselbe Person fallen darf) prüft erst unter vier Augen die Würdigkeit des Aspiranten. Dann wird das ganze Capitel der Capellsänger zur öffentlichen Prüfung versammelt. Besteht der Aufzunehmende, so wird ihm ein Tag bestimmt, an welchem er in der Sixtinischen Capelle selbst eine zweite Gesangprobe, dann in der anders gebauten Capelle vom Quirinal eine dritte ablegen muss. Ist allen diesen Prüfungen Genüge geleistet, so erfolgt die Entscheidung über die Aufnahme trotzdem erst durch geheime Abstimmung vermittels Bohnen. Der Meister versammelt den Chor, ruft jeden einzelnen Sänger, mit dem Dienstältesten beginnend, zu sich ins Cabinet, vereidigt ihn und lässt ihn weisse und bunte Bohnen aus einem offenen Becken nehmen, worauf der Sänger Eine Bohne in die Stimm-Urne wirft. Gegen die Gewohnheit in anderen Ländern verneinen hier die weissen Bohnen. Hat der Candidat zwei Drittel der Stimmen und eine darüber für sich, so ist er aufgenommen. Im entgegengesetzten Falle darf er sich erst nach Verlauf einer bestimmten Zeit wieder melden.

Die wirkliche Aufnahme in das Collegium ist sehr feierlich. In öffentlicher Versammlung beugt der Candidat das Knie vor dem Meister, der allein sitzt, während alle Uebrigen stehen. Der Meister bekleidet ihn mit der *Cotta*, einer Art von Chorhemd, worauf der Candidat den Eid der Treue dem Papste leistet, die Hand des Meisters küsst, dann aufsteht und alle Collegen des Chor-Capitels umarmt und küsst. Uebrigens kostet ihm die Sache, da in Rom nichts umsonst ist, etwa 150 Francs an allerlei Gebühren.

*) So viel wir wissen, ist gegenwärtig die erwähnte Bestimmung schon seit einigen Jahren ganz aufgehoben.
Die Redaction.

Das Haupt der Capelle ist der *Abbate* (Abt) oder *Camerlengo* (Kämmerling, Kämmerer), der das zeitliche und materielle Wohl derselben besorgt, die ganze Verwaltung in Händen hat und wie der *Maestro* durch geheime Abstimmung jährlich gewählt wird. Auch hier wieder muss der zu Erwählende Eine Stimme über zwei Drittel der sämmtlichen für sich haben. Der Erwählte leistet den Eid in die Hände des ältesten Mitgliedes. Baini bekleidete sechsundzwanzig Jahre hinter einander (1817—1844) die Kämmerer-Würde und wurde sogar mit Autorisation des Papstes zum lebenslänglichen *Camerlengo* ernannt. (Geb. den 21. October 1775, gest. den 10. Mai 1844.)

Sein Nachfolger war Mariano Astolfi, bis jetzt der letzte der Componisten der Sixtinischen Capelle.

Astolfi war zu Velletri geboren. Seine armen Eltern konnten nicht viel für ihn thun. Sie schickten ihn in die Stadtschule; der Singlehrer Philippo Fedeli erkannte sehr bald die musicalischen, von einer sehr schönen Stimme unterstützten Anlagen des Knaben, bildete sie aus und schickte ihn nach Rom, wo er im Jahre 1814 unter die Altisten der päpstlichen Capelle aufgenommen wurde. Späterhin trat er in einen geistlichen Orden.

Er besass eine so umfangreiche Stimme, dass er vom tiefen *c* des Tenors zwei volle Octaven mit der Bruststimme durchlief und mit dem Falset noch die drei folgenden Töne bis zum zweigestrichenen *f* des Soprans mit schönem Klange sang. Er sang alle Soli in der päpstlichen Capelle und in anderen Kirchen und wurde auch für Concerte sehr gesucht. Er trug Tenor-, Alt- und Mezzo-Sopran-Gesänge gleich vollendet vor. Als Componist zeichnete er sich durch die Beherrschung der schwierigsten Formen aus; ausgezeichnet wurde besonders ein *Libera me, Domine,* ein achtstimmiger Kirchengesang, den er zu Baini's Exequien geschrieben hat. Einige Stücke von ihm stehen in dem *Répertoire de musique d'église,* das bei Schott in Brüssel erschienen ist.

Ausserdem gehörte Astolfi zu den besten Gesanglehrern der neueren Zeit in Italien, wiewohl auch seine Wirksamkeit auf die Dauer keinen Damm gegen die hereinbrechende Flut der Verdi'schen Schreier-Manier aufrichten konnte. Einer seiner besten Schüler in Gesang und Composition ist sein Neffe, der Abbé Ottaviano Astolfi, Professor der Mathematik und Tenorsänger in der päpstlichen Capelle.

Mariano Astolfi war übrigens auch nicht bloss Musiker; er war zugleich ein gelehrter Theologe, wiewohl er erst in reiferen Mannesjahren Griechisch und Hebräisch und von den neueren Sprachen Französisch gelernt hatte. Dass ein Mann von solcher wissenschaftlichen Bildung auch ein gelehrter Musiker war, namentlich in Bezug auf Geschichte der Kirchenmusik, braucht kaum bemerkt zu werden; er war auch in dieser Beziehung ein würdiger Nachfolger Baini's.

Die Abnahme körperlicher Kräfte durch wiederholte Anfälle einer entzündlichen Krankheit nöthigte ihn in den letzten Jahren, dem Gesange zu entsagen. Doch gab er immer noch Unterricht und versah, seitdem er in der päpstlichen Capelle nicht mehr sang, auch noch die Capellmeister-Stelle an der Basilica von St. Lorenzo, für welche er eine Menge von Kirchenstücken componirte.

Am 24. März 1854 unterlag er einem wiederkehrenden heftigen Krankheits-Anfalle. Seine Leiche wurde nach feierlichen Exequien in dem Grabgewölbe der päpstlichen Sänger zu Santa Maria di Vallicella beigesetzt.

(Nach A. de la Fage.)

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 3. Januar 1860.

Programm: 1. Sinfonie in *C-dur* (mit dem fugirten Schlusssatz) von W. A. Mozart. — 2. *Ver sacrum* oder Die Gründung Roms, für Soli, Chor und Orchester componirt von F. Hiller.

Die prächtige Sinfonie von Mozart, in welcher von allen seinen Instrumental-Compositionen sich das Genie, das ihn als den grössten Musiker charakterisirt, am glänzendsten und selbst für den Laien am imponirendsten offenbart, machte bei gelungener und schwungvoller Ausführung einen solchen Eindruck auf das Publicum, dass der lauteste Beifall nach jedem Satze ausbrach. Das Genie des grössten Musikers zeigt sich hier nämlich in der Vereinigung der contrapunktischen Kunst und der durchgeführtesten thematischen Arbeit, in welcher auch das kleinste Motiv zu einer gewissen Selbstständigkeit gelangt, mit der reichen melodischen Erfindung und dem Klangreiz der Instrumentirung. Diese Vereinigung hat Niemand in so vollkommener Form und doch so freier Anwendung als Ausdruck des Schönen zur Erscheinung gebracht, als Mozart; auch Beethoven nicht. Man hat diese Sinfonie „Jupiter" genannt — die Deutschen sind nun einmal stark, oder auch schwach (z. B. Mondschein-Sonate, Harfen-Quartett!), in Ertheilung solcher Taufnamen; allein wenn man damit die Majestät des Werkes hat ausdrücken wollen, so haben wir nichts dagegen. Fast möchte man die Sinfonie noch lieber „Minerva" nennen; denn vollendet an Hoheit und Schönheit und völlig gerüstet entstieg sie dem Haupte des Jupiter im Reiche der Tonkunst.

Das Gesangwerk von F. Hiller: „*Ver sacrum*", haben wir bereits früher ausführlich besprochen. Es ist jetzt in Partitur, Clavier-Auszug und Stimmen erschienen (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) und wird allen musicalischen Vereinen und Concert-Instituten, die über gute Chor- und Orchesterkräfte verfügen können, willkommen sein. Die vortreffliche Composition hat im Einzelnen wie im Ganzen bei der diesmaligen Aufführung wiederum einen grossen Eindruck auf das Publicum gemacht, wie es der lebhafteste Applaus nach einigen Abschnitten und am Schlusse des ersten Theiles und des Ganzen bewies. Unter den Solisten ragte Herr Ed. Sabbath von Berlin hervor, der die bedeutende Partie des Priesters (Bariton) sang. Seine schöne Stimme hat in hohem Grade die Färbung eines Tenorklanges, welcher sie zu reinem und kräftigem Anschlag der Höhe befähigt, dagegen aber an gewissen Stellen einen etwas weni-

ger hellen Timbre, welcher der Sonorität und dem Gefühlsausdruck günstiger sein dürfte, wünschenswerth macht. Der Vortrag zeigt den gebildeten Sänger; an demselben ist besonders ein richtiges Maasshalten und eine edle Ruhe zu loben, die aber freilich auch verleiten kann, Alles mit allzu gleicher Tonstärke zu singen und gar zu sehr gegen hervorbrechende Gluth, selbst gegen innigere Wärme, auf der Hut zu sein und die alte Regel des römischen Rhetors: „Das Herz macht allein beredt!", zu wenig zu beachten. Jedenfalls ist Herr Sabbath ein höchst schätzenswerther Concertsänger, der seinen Ruf auch bei uns unter lebhaftem Beifall bewährt hat.

Fräulein E. Saart von hier (Priesterin der Vesta) hat sehr gefallen, und mit Recht. Sie hat namentlich die Hymne an die Nacht rein und recht hübsch gesungen; ihre Höhe ist sehr lieblich und ansprechend, und die junge Künstlerin ist auf dem Wege, die Hoffnungen ihrer Freunde zu verwirklichen. Fräulein Bergbaus aus Weimar (Camilla) hat eine schöne und, wenn sie dieselbe nicht forcirt, auch ganz wohlklingende Stimme; sie ist aber noch nicht ausgebildet genug, um überall, namentlich in Bezug auf Intonation, sicher zu sein. An Talent fehlt es ihr keineswegs. Herrn Dr. Rademacher sind wir Dank schuldig, da er durch plötzliche Uebernahme der Tenor-Partie die Aufführung möglich machte und diese Partie besonders in den dramatischen Stellen ganz befriedigend vortrug. Das Ensemble der Solostimmen liess freilich zu wünschen übrig.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das bestgelungene Portrait des vor Kurzem verstorbenen königlich sächsischen Hof-Capellmeisters C. G. Reissiger, lithographirt von C. Meyer, gedruckt von F. Hanfstengel (Preis auf chin. Papier 20 Ngr., weiss 15 Ngr.), erschien so eben bei Bernhard Friedel (früher W. Paul), Kunst- und Musicalienhandlung in Dresden.

Ed. Kaesmann, Bildhauer im Schwanthaler'schen Atelier zu München, hat zwei Büsten von Franz Liszt und Richard Wagner, jede stark einen Fuss hoch, vollendet. Sie sind in plastischem Alabaster ausgeführt. Das Eigenthumsrecht hat die Verlagshandlung von C. F. Kahnt in Leipzig erworben, die das Exemplar zum Preise von 3 Thlrn. ablässt.

Ole Bull gibt zu Christiania in seiner Heimat wiederum Concerte, die sehr besucht sind.

Mozart-Stiftung.

Bekanntmachung und Einladung

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main, begründet bei dem im Jahre 1838 daselbst veranstalteten Sängerfeste, hat ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht:

§. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musicalische Befähigung besitzen.

§. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen, nebst Angabe des Alters, mit Zeugnissen über die musicalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.

§. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musicalische Befähigung durch die That nachzuweisen.

§. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschusse bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes übertragen.

§. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter.

§. 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben.

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns binnen drei Monaten, von untengesetztem Datum an, alle diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um dieses Stipendium zu bewerben.

Frankfurt am Main, den 18. December 1859.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 3. KÖLN, 14. Januar 1860. VIII. Jahrgang.

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Vierter Theil.

II.

(Siehe Nr. 1.)

Der vierte Theil umfasst die zweite Hälfte der Geschichte der letzten zehn Lebensjahre Mozart's (1781—1791), des Zeitraumes, in welchem seinem Genius die grossen Schöpfungen entquollen, die ihn unsterblich gemacht haben. Er enthält die Abschnitte 12—25 des vierten Buches; die eilf ersten machten den Inhalt des III. Bandes des Werkes aus. Wenn diese letzteren sich noch grösstentheils mit den äusseren Lebensverhältnissen Mozart's beschäftigten, so tritt das historische Element im IV. Bande mehr zurück, da ausser dem Bericht über zwei Kunstreisen — nach Berlin und nach Frankfurt a. M. — nur die erschütternde Erzählung von Mozart's Tode und den nächsten Folgen desselben dem eigentlich biographischen Theil angehört. Dagegen nehmen die Analysen der Werke Mozart's in Verbindung mit den sorgfältigsten Berichten über ihre Entstehung, Aufführung u. s. w. den meisten Raum des IV. Bandes ein, welcher — der stärkste von allen — 748 Seit. Text, 40 S. Beilagen, ein vollständiges Namen- und Sachregister, 16 S. Noten-Beilagen und das Bildniss des vierzehnjährigen Mozart nach einem 1770 in Verona gemalten Bilde enthält.

Schon dieser Umfang gibt eine Vorstellung von dem reichen Inhalt des letzten Bandes; eine übersichtliche Darlegung wird dem Leser zeigen, was er hier zu suchen hat und in einer Weise ausgeführt findet, die von Anfang bis Ende anzieht, fesselt und belehrt.

Die ersten drei Abschnitte (12—14) zeigen uns Mozart als Clavierspieler und als Componisten von Instrumentalmusik. Abschnitt 12 bespricht die Clavierwerke: die Variationen, Rondo's, Phantasieen, Sonaten für Clavier allein und mit Begleitung der Violine, die Trio's, die Quartette und das Quintett (in *Es*), und die Concerte. In dem Verzeichniss der letzteren, S. 51 u. 52, finden wir das Concert für zwei Claviere (als Op. 83, bei J. André in Offenbach „*Edition faite d'après la partition en manuscrit*" gestochen) mit Orchester (Quartett, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte) nicht mit aufgeführt, auch sonst im Texte nirgends erwähnt.

Bei den Concerten wird das Verdienst Mozart's in Bezug auf die Verbindung des Orchesters und des Solo-Instruments zu einem Ganzen als wesentlich und in der bereits gegebenen Form ein Neues schaffend hervorgehoben und gezeigt, wie das Orchester nicht bloss in den Tuttisätzen zu voller symphonischer Geltung kommt, sondern auch in die Clavierpartie fortwährend eingreift und sich an ihrem Gange unmittelbar betheiligt — „eine Kunst der Verschmelzung aller Klangfarben des Orchesters, die zunächst einen ungemein feinen und durch die genaueste Kenntniss der Instrumental-Effecte unterstützten Sinn für den Wohlklang zeigt." — „Der glückliche Wurf" — heisst es weiter — „in der innerlichen Vereinigung der verschiedenen Instrumental-Kräfte zu einem Ganzen ist so vollkommen gelungen, dass nach dieser Seite hin auch Beethoven, der auf Mozart's Clavier-Concerte, wie jeder, der sie genauer kennt, leicht wahrnimmt, ein sehr gründliches Studium gewandt hat, im Wesentlichen nicht darüber hinaus gekommen ist; die höhere Bedeutung seiner grossen Clavier-Concerte ist anderweitig begründet. — Freilich kam bei Mozart noch etwas mehr in Betracht, als bloss der fein gebildete Sinn für die rechte Mischung der Klangfarben; die Erfindung, Ausführung und Vertheilung der Motive waren durch die Beschaffenheit der Mittel für die Darstellung derselben bedingt, im ersten Entwurf mussten die verschiedenen Kräfte wohl bedacht sein, wenn sie in der Ausführung zu ihrem Rechte kommen sollten, schon im Keim musste den einzelnen Motiven

die Fähigkeit gegeben sein, sich unter verschiedenen Bedingungen frei zu entwickeln. — Es entsteht ein Wettstreit verschiedener Kräfte, des Orchesters und des Claviers — und der Hauptreiz dieser Concerte beruht auf dem lebendigen Ineinanderwirken der entgegengesetzten Elemente, wodurch die einzelnen Motive wie unter einer stets wechselnden Beleuchtung zu einem reichen und glänzenden Gemälde gruppirt werden."

Sehr richtig wird bemerkt, dass Mozart's Concerte „ausser klarem, gesangreichem Vortrag der oft lang ausgesponnenen Melodieen besonders „„die ruhige, stette"" Hand, welche die Passagen „„wie Oel hinfliessen lässt"", verlangen. Seine Passagen beruhen fast alle auf der Scala und gebrochenen Accorden. — Nicht Vollgriffigkeit (Octaven-, Sexten- und Terzengänge verschmähte er absichtlich), noch irgend eine Art von massenhafter Wirkung war sein Streben, sondern Klarheit und Durchsichtigkeit. — Jedenfalls war mit dem klaren Entfalten der Eigenthümlichkeiten des Claviers dem Orchester gegenüber der richtige Weg zur Entwicklung der Clavier-Technik eingeschlagen."

„Die hauptsächlichste Bedeutung der Concerte liegt aber in ihrem musicalischen Gehalt. In Conception und Ausführung offenbaren sie einen hohen Schwung und volle Freiheit; es ist klar, dass nicht allein die grösseren und bedeutenderen Mittel eine entsprechende geistige Thätigkeit hervorriefen, sondern dass Mozart sich hier mit um so grösserem Behagen frei gehen liess, weil er selbst diese Compositionen zur Ausführung brachte. Der Umstand, dass es Concerte waren, die auf das Publicum eine augenblickliche Wirkung machen sollten, erklärt es auch, dass Mozart in der Anwendung stark reizender Ausdrucksmittel sich hier mehr gestattet als sonst wo, und es ist sehr charakteristisch, dass er diese Wirkung nicht durch virtuosenmässige Clavier-Effecte, sondern durch den gesteigerten Reiz des musicalischen Ausdrucks zu erreichen sucht."

Abschnitt 13 verbreitet sich über die Violin-Quartetts und Quintetts. Von dem Verhältniss Mozart's zu Joseph Haydn, aus welchem als Zeichen der höchsten Verehrung die Dedication seiner sechs ersten Quartette an Haydn entsprang, war schon im III. Bande die Rede (vgl. Niederrh. M.-Z. 1858, Nr. 3). Diese sechs Quartette gehören zu denjenigen Compositionen, welche Mozart ohne unmittelbare äussere Veranlassung, nicht auf Bestellung, sondern sich selbst zu genügen, schrieb. Jahn geht zunächst auf das Wesen des Quartetts — so wie nachher des Quintetts überhaupt — und auf das Eigenthümliche dieser Mozart'schen Compositionen für Kammer-Musik ein. Ohne sie einzeln genommen einer genauen Analyse zu unterziehen, entwirft er in allgemeinen Grundzügen eine treffliche Charakteristik derselben. Nur das *C-dur*-Quartett und das *G-moll*-Quintett bespricht er ausführlicher. Auch der verschiedene Stil der vier letzten Quartette (namentlich derjenigen drei, die für den König von Preussen, Friedrich Wilhelm II., geschrieben sind) wird gegen die sechs ersten anziehend gezeichnet.

Vorzüglich willkommen war uns alles, was über die Quintette gesagt wird. Wir haben uns gefreut, dass Jahn diesen herrlichen Compositionen das Wort redet, ihren von den letzten Quartetten verschiedenen Charakter, der sich wieder dem Stil der ersten sechs nähert, aus einander setzt und ihre Schönheiten schildert. Offenbar werden die Quintette Mozart's in den öffentlichen Quartett-Cirkeln, die jetzt fast jede namhafte Stadt besitzt, zu sehr vernachlässigt; das Signal dazu hat freilich ein grosser Componist der neuern Schule gegeben, der stets das Zimmer zu verlassen pflegte, wenn ein Mozart'sches Quintett begann. Zum Theil gilt dies auch sogar von den Quartetten; denn wie viele Musikfreunde gibt es jetzt, welche alle zehn Quartette von Mozart gehört und öfter gehört haben? — Wir hoffen auch, dass die Lobrede, die Jahn dem grossen Trio in *Es-dur* für Violine, Bratsche und Violoncello hält und welche uns aus der Seele geschrieben ist, die Cirkel für Kammer-Musik auf diese Perle der Gattung aufmerksam machen wird. Er nennt das Trio mit Recht „eine der bewundernswürdigsten Arbeiten Mozart's, ein wahres Cabinetsstück der Kammer-Musik" (S. 94).

Wohl zu beherzigen ist der Schluss der Analyse des *G-moll*-Quintetts, das den Ausdruck „einer leidenschaftlich erregten Stimmung, eines nur sich selbst fühlenden Schmerzes und eines Kampfes des Herzens mit diesem enthält, der im Finale in die entgegengesetzte Stimmung (einen jubelnden Dithyrambus) umschlägt, die dennoch derselben Natur angehört, die mit vollendeter Wahrheit und Treue künstlerisch wiedergegeben ist". Darauf heisst es S. 103:

„Unwillkürlich fragt man bei solcher psychologischen Entwicklung nach dem Menschen im Künstler, und wer könnte verkennen, dass von Mozart's Natur dem Kunstwerk die deutlichsten Spuren eingeprägt sind! Wollte man aber in den nächsten Lebens-Verhältnissen eine bestimmte Veranlassung suchen, so würde man wohl gewiss irre gehen. Im Allgemeinen war Mozart's Situation damals gut (1787), er war nicht lange aus Prag zurückgekehrt mit Beifall und Geld reich belohnt und genoss in der Jacquin'schen Familie einen Verkehr, der ihn geistig und gemüthlich befriedigte. Allerdings verlor er bald darauf seinen Vater (26. Mai), allein wer den Brief erwägt, welchen er an diesen im Gedanken an die Möglichkeit des Todes am 4. April richtete (III. S. 279) — um die Zeit

war er mit dem ersten Quintett in *C-dur* beschäftigt —, der wird sich sagen, dass die Stimmung des *G-moll*-Quartetts nicht durch den Gedanken an den sterbenden Vater eingegeben sein konnte. Die Quellen des künstlerischen Schaffens fliessen tiefer, als dass sie von den nächsten Bewegnissen des Lebens stets unmittelbar geweckt werden sollten. Der Künstler kann freilich nichts geben, als was in ihm liegt und was er selbst erfahren hat, aber auch vom Musiker bleibt Göthe's Wort wahr, dass im Kunstwerk nichts zum Vorschein komme, was der Künstler nicht erlebt habe, aber nichts so, wie er es erlebt habe.
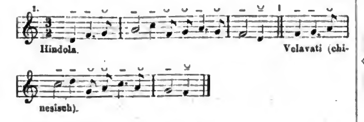
„Eine zweite Frage drängt sich auf, ob ein Musikstück, welches wie dieses ein treues Seelengemälde vor uns aufrollt, mit der strengsten Consequenz den Gang der psychologischen Entwicklung verfolgt und die schwankende Bewegung leidenschaftlicher Empfindungen in den feinsten Zügen scharf und charakteristisch darstellt — ob ein solches Musikstück zugleich auch den Normen und Gesetzen musicalischer Structur und Technik sich füge. Ohne Zweifel kann man, wenn man von der psychologischen Entwicklung ganz absehen wollte, durch eine rein technische Zergliederung nachweisen, wie dieses Quintett, indem es den Bedingungen musicalisch schöner Gestaltung durch den seltensten Verein von Erfindung und Einsicht zwangslos sich fügt, den hohen Grad formaler Vollkommenheit erreicht, und wer diesen Spuren nachgeht, wird gewahr werden, dass beide, die Wahrheit und Kraft der psychologischen Entwicklung und die Reinheit und Schönheit der künstlerischen Form, in ihren wesentlichen Manifestationen zusammen fallen und Eins sind."

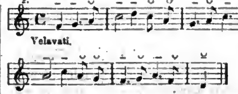
Zuletzt in diesem Abschnitte werden die Compositionen Mozart's für Harmonie-Musik und die sieben Sinfonieen, die er in Wien geschrieben hat, in derselben Weise behandelt. Ueber die Fortbildung des Orchesters durch Mozart, über seine contrapunktische Kunst als freie Erscheinung der künstlerischen Schönheit, über die Vereinigung dieser Kunst mit der freien Benutzung der Klangfarben ist viel Schönes und Mozart's Genie Charakterisirendes gesagt. In der Thatsache, dass die drei grossen Sinfonieen in *Es-dur*, *G-moll* und *C-dur* (mit der Fuge) binnen sechs Wochen (Ende Juni bis 10. Aug. 1788) geschrieben, und doch bei gleichem Reichthum und gleicher Tiefe ihres Gehalts von dem verschiedenartigsten Charakter sind, sieht Jahn mit Recht wiederum einen neuen Beweis, „dass die Seele des Künstlers unter den mannigfachsten Eindrücken des Lebens stets arbeitet und schafft, und im Verborgenen geheimnissvoll und unaufhörlich die Fäden zusammenschiessen, aus welchen sie das Kunstwerk webt und wirkt."

Fünftönige Scala.

Ich erhalte die Blätter der Niederrheinischen Musik-Zeitung erst einige Wochen nach ihrem Erscheinen. Der in der Ueberschrift genannte Gegenstand ist in den Nummern 31 und 32 (des vor. Jahrg.) angeregt; eine sehr gründliche Besprechung desselben dürfte nie zu spät erscheinen. Es sollte mich freuen, wenn ich im Stande wäre, den Herrn Dr. Krüger zu einer solchen zu veranlassen durch folgende Notizen über das Material, das für den Zweck der Untersuchung schon geordnet ist. Der Artikel in Nr. 32 erwähnt die hinlänglich beglaubigte Thatsache, dass Hochschottland und China die Tonleiter von fünf Stufen aufbewahrt haben; den Uebergang zu den Aegyptern und Hellenen dürfte die heutige Wissenschaft wohl nur für eine Vermuthung gelten lassen, welche vielleicht nicht mehr besagt, als dass unter den entlegensten Himmelsstrichen in der Menschenwelt ähnliche Ursachen ähnliche Wirkungen, gleiche Talente verwandte Schöpfungen erzeugen. Was Indien betrifft, so nimmt auch Sir William Jones einen Zustand an, der den Schluss auf enge Verwandtschaft mit dem chinesischen Ton-Systeme nahe legt. Die Abhandlung des Letzteren ist durch von Drieberg ins Deutsche übersetzt und von Fink benutzt zur Ausarbeitung seines Artikels über indische Musik in Ersch und Gruber's Encyklopädie (II. XVII.). Ein abweichendes Resultat neuerer Beobachtungen ist mir nicht bekannt, wohl aber die nichtige Ausflucht einzelner in Indien zum Aufzeichnen der National-Melodieen aufgeforderter Praktiker aus Europa; sie erklärten, der Forderung nicht genügen zu können wegen des angeblichen Vorkommens der Viertelstöne — des alterirten Intervalls. Dies gilt vom Süden Indiens, während Sir William Jones im nördlichen Theile der grossen Halbinsel mit 13 Sprachen und 130 Millionen Menschen seine Angaben gesammelt hat. Wären die angeblichen Viertelstöne in der südindischen Nationalmusik unentbehrlich, so liesse dieses Charakter-Merkmal freilich schliessen auf einen Reichthum an Intervallen, welcher mindestens der altgriechischen Tonleiter gleich käme. Bei der Erklärung des enharmonischen Klanggeschlechtes der Griechen haben die meistens unmusicalischen Gelehrten bekanntlich seit Meibom die Annahme von Intervallen, kleiner als die Differenz der kleinen und der grossen Terz, bequem gefunden: eine Annahme, die neuerdings durch anerkennenswerthe Forschungen in ihrem unbestrittenen Ansehen ein wenig erschüttert worden ist (s. Fortlage, Das Ton-System der Griechen, Breitkopf & Härtel). Diejenigen, welche mit der Annahme des getheilten halben Tones die Vorstellung von einem Sprung der enharmonischen Tonleiter über anderthalb ganzen Ton zu verbinden pflegen, geben durch

diese Vorstellung der Methode des Ueberspringens diatonischer Stufen indirecten Beifall. Diese Methode wird von den Chinesen so befolgt, dass sie in der Reihe der mit den akustischen Verhältnisszahlen 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 bezeichneten Intervalle — vgl. Hauptmann, Harmonik und Metrik, Einl. S. 1 — die Intervalle 11, 14 und 15 durchgängig überspringen und somit die Gefahr des Zweifels wegen der problematischen Reinheit dieser Töne durch Umgehung sicher überwinden. Die fünfgliedrige Tonleiter ordnet sich nach den Verhältnisszahlen 8, 9, 10, 12, 13; sie wird nach Art der Kirchen-Tonarten einiger Variationen fähig sein, zunächst die beiden Permutationen 9, 10, 12, 13, 16 (8) und 10, 12, 13, 16 (8), 18 (9) erleiden können. Mit Glarean zu reden — dessen griechische Nomenclatur nach Fortlage nicht übereinstimmt mit der echten altgriechischen, die bis auf Alypius und Ambrosius die herrschende gewesen —, ist die Tonleiter nach einander ionisch, dorisch, phrygisch darzustellen; dass man sie plagalisch brauchen kann, zeigt der plagalische Schluss der in Nr. 32 reproducirten chinesischen Melodieen. Aber sie ist auch in authentischer Gestalt der Transposition ins *Genus molle* fähig, und Fink nebst seinen Vorgängern erkennt in der That die chinesische Scala nicht in der ionischen, sondern in der hyperionischen Tonart der Inder wieder. Diese hat die Töne *f g a c d* und heisst nach Jones „Velavati“, d. i. etwa Tonart für Gartenmusik, von *Vela*, d. i. Garten. In der von Dr. Krüger nach Marx citirten Urlage, die wir mit der ionischen Kirchen-Tonart parallelisiren, führt die fünfgliedrige Reihe *c d e g a* den besonderen Sanskrit-Namen „*Maravi*“; die erste Permutation *d e g a c* (dorisch) heisst nach Jones *Madhyamadi* und in der Oberquarte *g a c d e* (hyperdorisch) *Karnati*; die zweite Permutation *e g a c d* (phrygisch), und *a c d e g* (hyperphrygisch) wird mit den Namen *Hindola* und *Gondaeri* u. a. belegt. Diese besonderen Namen weisen auf besondere Gegenden und Provinzen des grossen Hindu-Continents. Zur Uebung und zur gegenseitigen Erleichterung des tonischen und metrischen Verständnisses hat man es versucht, einige häufig vorkommende Metra der classischen Dichtungen des alten Hindostan auf folgende Art in Noten der verbundenen Hindola- und Velavati-Scalen zu schematisiren:
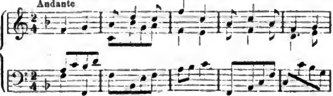




Man lege diesen Noten metrisch gewählte deutsche Sylben unter und suche dieselben distichenweise häufig nach einander möglichst rasch *parlando* zu recitiren, und man wird sich wenigstens davon überzeugen, dass auch ein an reichere Mittel gewohntes Organ die enge Bahn der fünftönigen Scala nicht absolut unbequem zu finden braucht. An lyrischen Schwung und dramatischen Effect ist bei einem solchen Schema freilich nicht zu denken; genug, wenn man sich entfernt versinnlicht, auf welche Weise das epische Pathos der Homeriden des heutigen Orients wie des antiken Occidents sich seinen monotonen, aber dennoch über das Niveau der klanglosen Sprachweise des prosaischen Alltagslebens erhobenen Ausdruck schuf. So gut wie die von Beethoven und Anderen bearbeiteten schottischen Volksweisen lassen auch beliebige Versuche, orientalische Metra in der Tonsprache der orientalischen Scala auszuprägen, die Unterstützung occidentalischer Harmonieen zu; der Leser wolle bei den folgenden Exempeln dieser Thatsache sein Urtheil über den Compositionswerth völlig suspendiren, um einzig Ohr zu sein für den Rhythmus und die Declamation, die metrische und rhetorische Betonung der einzelnen Sylbenschläge. Das Metrum ist ein solches, in welchem der schwerfällige Spondäus (– –) oder dessen Auflösung (– ◡◡ – ◡◡ –, ◡◡◡◡) beständig mit dem Amphibrachys (◡ – ◡) alternirt; es bildet aus längeren und kürzeren Zeilen, die sich wie Hexameter und Pentameter verhalten, Disticha und unterscheidet zwei Abarten, je nach der Cäsur, die entweder kurz vor oder kurz nach der Vershälfte ihre Stelle haben kann. Das Nähere bei Ersch und Gruber, S. 297.



1. Mel. „Velavati“ *).

Rechtthun be-lohnt die Wahrheit, und Glaube trägt sei-



*) Die oberste Notenreihe ist die Melodie.

nen gold'nen Kampfpreis einst. Glückse - lig-keit und

Reichthum er - er - bet, wer Gott den Herrn fürch - tet.
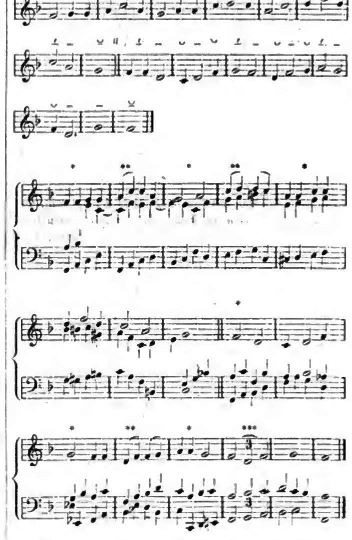
2. Mel. „Karnati".

Heil dir, Be-glückter! nie starb in Sor-gen Je-mand,

der treu-lich Rechtthun übt; Erd - reich und Him-mel
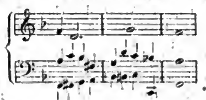
beut sei - ne Ga - ben hülf-reich dem Stand - haf - ten.

Diese oberflächlichen Skizzen müssen genügen für unseren Zweck einer nothdürftigen Versinnlichung der Brauchbarkeit fünftöniger Scalen in einem auf epische Recitation gegründeten Musik-System. Um beiläufig die obenerwähnte facultative Auflösung der metrischen Längen zur Anschauung zu bringen, skizziren wir das nämliche Metrum noch einmal ohne Text in Tönen der Velavati-Scala, wobei die Melodie des zweiten Hemistichs sich auch einmal plagalisch nach der Unterquarte wenden mag. Die Inder zeichnen dieses Metrum aus, indem sie es „Gâthâ", d. i. das „Lied-Metrum" *par excellence* nennen; der gewöhnlichste Name desselben fällt sogar mit dem ältesten Namen der Nation zusammen, er heisst „Arga", d. i. ehrwürdig. Es wird in der didaktischen Poesie so gut, wie in der lyrischen und dramatischen gebraucht, und man wird ohne Mühe den folgenden Noten die Sylben des vierten und fünften Distichons eines philosophischen Lehrgedichtes unterlegen können, welches Prof. Lassen in Bonn unter dem Titel „Gymnosophista" herausgegeben hat:
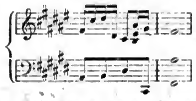


Bei * finden Auflösungen des Spondäus in den Daktylus (– ◡ ◡) Anapäst (◡ ◡ –) oder Proceleusmaticus (◡ ◡ ◡ ◡) Statt; bei ** verwandelt sich der charakteristische Amphibrachys ohne Schaden für das Metrum gelegentlich in den Daktylus und Spondäus; bei *** lös't sich der ursprüngliche Jambus (◡ –) einmal in drei Kürzen (◡ ◡ ◡) auf. Der
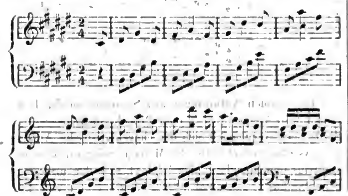
ursprüngliche Schluss erfordert eine kleine Aenderung der Harmonie:

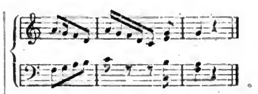


Orientirt man sich genau, so findet man, dass die Obertasten der Claviatur an Orgel und Fortepiano die fünftönige Scala darstellen, und schon Mendelssohn soll nach einer in Leipzig mir bekannt gewordenen Sage die fünf Obertasten das „Recept zu Volksliedern" genannt haben. Wird die Logik dieses scherzhaften Ausdruckes erkannt, so dürften wenige Componisten darin einen Grund finden, die Motive und Cadenzen, auf welche derselbe führen will, z. B.:



zu degoutiren. Man muss im Gegentheil geneigt sein, dieser Reminiscenz sich zu bedienen, so gut wie man beim Streben nach Neuheit der thematischen Erfindung, nach Einfalt und Kraft der Episoden und Contraste in einzelnen Fällen glücklich zurückgekommen ist auf die verschollenen Klänge der mittelalterlichen Kirchentöne, die seit Thibaut und Winterfeld uns wieder etwas zugänglicher geworden sind. Auf jeden Fall wird ein schaffender Instrumentalist im Stande sein, aus dem beschränkten, aber naturwüchsigen Material der Obertasten-Scala unendlich wirkungsreichere Sätzchen und Perioden zu construiren, als nachfolgende Passage, die hier anstatt eines besseren Paradigma's genügen muss zur grammatischen Versinnlichung der technischen Möglichkeit, sich leicht und sicher ohne Terz und Septime des Dominant-Accordes melodisch zu exprimiren.





Ich nehme den gegenwärtigen Anlass wahr, die Leser der Niederrheinischen Musik-Zeitung darauf aufmerksam zu machen, dass die von Prof. D. Brockhaus in Leipzig redigirte Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft zwei Aufsätze enthält, welche die Beachtung der Kunstfreunde und Kunstgelehrten verdienen. Im V. Bande (Jahrg. 1851), S. 365 ff., findet sich ein Bericht des Orientalisten Dr. Petermann über die Musik der Armenier nebst Noten-Beilagen, die in so weit für unverfälscht zu gelten haben, in wie weit sie von dem kirchlichen Musik-Dirigenten des Mechitaristen-Convents selber aufgezeichnet sind. Die Ansicht wird im Kenner unwillkürlich das Verlangen wecken, wo möglich doch auch mit der Zeit auf dem Wege der Oeffentlichkeit in den Besitz der traditionellen Kirchen-Melodieen des russisch-griechischen Clerus gesetzt zu werden. Es ist eine nicht unbegründete Vermuthung, dass in der russischen Liturgie viel echtes Alterthum versteinert und gemischt mit neuen Zusätzen übrig ist. Die vergleichende Kritik würde bei hinreichender Zugänglichkeit und Mannigfaltigkeit des Materials nirgends grössere Ausbeute zu machen haben, als auf diesem Felde. Nach dem Sprachgebrauche der Wortführer in der musicalischen Literatur zu urtheilen, ist es eine noch keinesweges mit allseitiger Zustimmung gelös'te Frage, ob eine Hegel'sche Dreiklangs-Theorie genügt zur Motivirung eines principiellen Absehens von der natürlichen Aliquoten-Theorie—vgl. Hauptmann a. a. O., S. 3—, und ob etwa zwischen beiden scheinbar entgegengesetzten Theorieen ein höheres Drittes anzunehmen ist in jenem akustischen Ur-Phänomen, woraus der abgeschlossene Organismus des Dreiklangs sich erklären lässt, und woraus gleichfalls die unendliche Reihe der Naturtöne sich entwickeln kann, welche freilich schon von der fünften Octave ($c = 16$), noch entschiedener von der sechsten an ($c = 32$) uns über die Gränzen des menschlichen Unterscheidungs-Vermögens in das Luftreich der incommensurabeln Vogel-Intervalle führt. Sucht man den Lapis Lydius zur Prüfung des Goldwerthes der verschiedenen Behauptungen, die sich auf den praktischen Ausgangspunkt und die historische Basis unseres menschlichen, unseres modernen Musik-Systems beziehen, wo könnte er sicherer zu finden sein, als in den echten Ueberbleibseln des Schatzes der Ur-Melodieen, die ein lebendiger Trieb den Kirchen und den Nationen schenkte, ehe denn von contrapunktischer und harmonischer Begleitung, von der Einrichtung der Intervalle 7 und 11,

dem Unterschiede des Verhältnisses 80 : 81 — a. a. O., S. 11 —, von gleichschwebender oder ungleichschwebender Temperatur die Rede war? Nicht nur der Dominant-Accord wegen der Terz und Septime, auch der tonische Dreiklang wegen der Terz war den Alten zweifelhaft; wir fühlen ihre Zweifel schwerlich vollkommen nach, weil der Empirismus im Fortschritt der Zeiten an den zweifelhaften Intervallen selbst die wesentlichen Modificationen vorgenommen hat, wodurch deren Wohlklang für unser Ohr gesichert und ihre Eigenschaft als Strebeton und Leitton im Haupt-Septimen-Accord begründet wurde. Aber wir werden den ältesten Melodieen, namentlich denen der fünftönigen Scala, das wenigstens immer noch anfühlen müssen, dass ihre Erfinder von den Begriffen der Dominant-Cadenz und des *Semitonium modi* ganz unabhängig waren. Wir nennen diese Unabhängigkeit naiv und primitiv, weil unser Fortschritt uns nicht mehr erlaubt, uns unbefangener Weise gleicher Freiheit hinzugeben, und erkünstelter Schein der Unabhängigkeit den grössten Zwang verrathen würde. Wir können ihr Wesen der Natur der Sache nach uns nur am fremden Beispiele vergegenwärtigen, und müssen desshalb wünschen, der Exempel primitiver Melodieen aus dem Alterthume und jenen Gegenden, wo der Nachklang des Alterthums heute noch vernommen wird, recht viele in kritisch gesichteter Auswahl zusammengebracht zu sehen. Wenn edle Schriftsteller im Bunde mit trefflichen Malern und Xylographen darauf ausgegangen sind, den Eulenspiegel zu emendiren und den Augiasstall der Volksbücher-Literatur durch Ausmerzung der Schinderhannes- und Fra-Diavolo-Tractätchen in ein gesäubertes, echtes National-Asyl zu verwandeln, wie sollten nicht auch Kunstgelehrte und Musiker in höherem Grade noch, als schon geschehen, darauf bedacht sein, die primitiven Volksmelodieen unserer und aller Nationen so zu sammeln, dass bei ihrer Prüfung und Vergleichung die Kriterien ihrer Echtheit und die Merkmale ihrer Eigenthümlichkeit von selber in die Augen springen? Jedermann weiss, was unter dem geduldigen Titel der „Volkslieder aller Nationen der Erde" der Sortimentshandel noch heute uns zu bieten pflegt; selbst die von Männern wie Erk und Silcher gelieferten Vorarbeiten zur Ueberwindung des im eigentlichen Sinne des Wortes schandbaren Missbrauches sind weder darauf angelegt, noch dazu reich genug, um der gesunden Beobachtung und theoretischen Abstraction ein hinlänglich unterstütztes Resultat für die Geschichte des menschlichen Tonsinnes und der wahren Tonleiter zu gönnen. Wem Musse und Beruf gegeben wäre, dem schreienden Bedürfnisse mit künstlerischer Umsicht, philosophischer Einsicht und kritischer Strenge gegen sich und sein Object einen sicheren Damm zu setzen, der fände vielleicht Arbeits-Material genug in öffentlichen und Privat-Sammlungen bekannter Kunstgenossen oder Dilettanten. Ich darf mir erlauben, unter den letzteren die reiche Volkslieder-Sammlung des Herausgebers einiger Hefte zum Besten der Musik-Bibliothek des hannover'schen Künstler-Vereins gedruckter und den Mitgliedern der hannover'schen Sing-Akademie gewidmeter alter Chorgesänge (Hannover, 1846 und 1851) anzuführen, aus welcher dem Vernehmen nach eine kleine Auswahl in zwei Heften (1846 und 1859) für Privat-Circulation in Druck erschienen ist. — Der zweite der beregten Aufsätze befindet sich im VI. Bande der Z. d. D. M.-G., Seite 153—186 unter dem Titel: „Das zwiefache Grundgesetz des Rhythmus und Accents, oder das Verhältniss des rhythmischen zum logischen Princip der menschlichen Sprach-Melodie (von Dr. K. Hupfeld)." Ich behalte mir ein späteres Zurückkommen auf denselben vor.

Osnabrück. Justus W. Lyra.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die vierte Soiree für Kammermusik, Dienstag den 10. d. Mts., war sehr besucht. Sowohl das Programm als die Ausführung befriedigte allgemein. Ein Quartett von Haydn in *D-dur* und das Quartett in *D-moll* von Franz Schubert wurden recht gut gespielt (I. Violine Herr Concertmeister Grunwald); bei aller Anerkennung der vielen einzelnen Schönheiten der Schubert'schen Composition, namentlich in den Variationen des Andante, machte doch das Haydn'sche Quartett einen vollständigeren, mehr einheitlichen Eindruck. Warum? Weil Erfindung und Charakter darin mit der vollendeten künstlerischen Form vereinigt sind, sich einander durchdringen. Man vergleiche, was im ersten Artikel dieser Nummer über Mozart's Quintett in *G-moll* zu lesen ist. Ein grosses Interesse gaben dem Abend die Vorträge von Hiller und Grunwald auf dem Pianoforte und der Violine, zuerst der anmuthig milden, schwärmerisch reizenden Sonate in *G-dur*, Op. 96, von Beethoven, dann von drei Nummern aus der canonischen Suite für Pianoforte und Violine, Op. 86, von F. Hiller: Nr. 5, Andante Canon in der Quarte — Nr. 6, Menuetto Canon in der Quinte — Nr. 7, Alla Tarantella Canon in der Sexte. In diesen Compositionen sind der melodische Gehalt und Reiz und die strenge canonische Form, die bald zwischen Violine und Bass, bald zwischen Discant und Violine, bald zwischen Bass und Discant des Claviers durchgeführt wird, auf eine so meisterhafte Weise mit einander verbunden und dabei ein so verschiedener Charakter in jeder einzelnen Nummer ausgesprochen, dass der Laie sich an den musicalischen Gedanken erfreut und ihre Ineinanderflechtung kaum gewahr wird, während der Musiker den doppelten Genuss hat, den diese Gedanken und ihre kunstreiche, höchst gewandte, nirgends steife und scholastische und dennoch ganz normale contrapunktische Bearbeitung gewähren. Es sind kleine Edelsteine einer Compositions-Gattung, an die sich so leicht Niemand mehr wagt.

Der berühmte Pianist Hans von Bülow ist auf der Reise von Berlin über Basel nach Paris begriffen, wo er einen Cyklus von Soireen im Saale Pleyel geben wird. Anfangs Februar werden wir ihn hier in Köln im zweiten Concert des Männergesang-Vereins hören.

Das nächste Concert im Gürzenich, Dinstag den 17. d. M., wird durch die Mitwirkung der Herren Joachim und Niemann von Hannover einen besondern Glanz erhalten. Ausserdem wird eine neue Sinfonie von Gade und Mendelssohn's Psalm für zwei Chöre und Orchester aufgeführt.

Die spanische Zeitung von Valencia (El Valenciano) berichtet über die prachtvolle neue Orgel in der Kathedrale, die aus der berühmten Werkstatt von A. Ibach Söhne in Barmen hervorgegangen ist und an deren vollständiger Aufstellung Herr Richard Ibach mit mehreren deutschen Arbeitern fortwährend beschäftigt ist. Die bedeutendsten geistlichen und musicalischen Autoritäten von Valencia geben der Trefflichkeit des Werkes die glänzendsten Zeugnisse.

Dem Vernehmen nach wird Frau Clara Schumann im Februar in Wien erwartet, wo sie ihren festen Wohnsitz aufzuschlagen gedenkt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 4. **KÖLN, 21. Januar 1860.** **VIII. Jahrgang.**

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Vierter Theil.

III.

(I s. Nr. 1. II. Nr. 3.)

Nach einer kurzen Einleitung über den Zustand der deutschen Oper in Wien zu Mozart's Zeiten, auf welche die Besprechung der kleineren, zum Theil nur in Bruchstücken vorhandenen Opern — „Der Schauspiel-Director", „*L'oca del Cairo*" und „*Lo sposo deluso*" — folgt, sind die Abschnitte 15 bis 18 den beiden Meisterwerken der dramatischen Musik: *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni*, gewidmet.

Auch hier ist, wie früher in Bezug auf die Instrumental-Musik, ausser den interessanten historischen Nachrichten und urkundlichen Berichtigungen*) die musicalische Analyse sehr beachtenswerth, namentlich was die Erläuterung der musicalisch-dramatischen Charakteristik betrifft. Dass übrigens Ulibischeff neben manchem Verfehlten in dieser Beziehung bereits viele richtige und feine Bemerkungen gemacht hat, wird immer anerkannt werden müssen.

Wir können unmöglich ins Einzelne der Analysen Jahn's gehen, wollen uns aber erlauben, in Bezug auf dessen Erläuterungen zum Don Giovanni einige Anmerkungen zu machen.

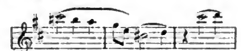
Wenn Jahn die Phantasieen oder Phantastereien E. T. A. Hoffmann's über Don Juan und Donna Anna als unrichtig bezeichnet (S. 326), so stimmen wir damit vollkommen überein. Wir haben schon vor langer Zeit, nicht viele Jahre nach der Erscheinung von Hoffmann's Phantasiestücken, uns gegen den „Frevel" ausgesprochen, den er an der Donna Anna begangen, und noch dazu in einem Blatte, das in Berlin gedruckt wurde, wo damals mit Hoffmann eine wahre Abgötterei getrieben wurde und jeder Dilettant auf die verlorene Unschuld der Donna Anna schwur. Dasselbe Verdammungs-Urtheil haben wir in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, 1858, Nr. 45, kurz in die Worte zusammengefasst: „Man trage nicht Dinge hinein (in die Oper), die nicht darin liegen, wie z. B. die psychologischen Phantasieen, welche die Donna Anna zu einer gefallenen oder gar den Verführer liebenden Jungfrau, den Don Juan zu einem Ideal der Berechtigung des Sinnlichen im Menschen machen, und was sonst noch mit und ohne Geist Aehnliches hineingedichtet wird*)."

*) So wird z. B. S. 403 gezeigt, dass die Notiz von Rochlitz (in der Allg. M.-Z. I. S 116): „Mozart hatte sogar die Grille, eine Arie in seinem Don Giovanni in Händel's Manier zu setzen und seiner Partitur dies offenherzig beizuschreiben" — eine reine Erfindung ist, wie sich deren mehrere bei Rochlitz in Bezug auf Mozart und andere Künstler finden. Seyfried erzählte dieser Notiz nach, Mozart habe über die Arie (Elvira: „*Ah! fuggi il traditor*" in *D-dur*) gesetzt: *Nello stilo di Haendel.* In der Original-Partitur findet sich davon keine Spur, wie schon G. Weber in der Cäcilia (XVIII. S. 114) berichtigt und Jahn jetzt ebenfalls bestätigt. — Letzterer vergleicht den allerdings von der Haltung der übrigen Oper abweichenden Stil den Formen älterer Meister der Kirchenmusik. Dass aber Mozart nach Ambros (Gränzen der Musik und Poesie, S. 61) die „offenbare" Absicht gehabt habe, „durch die strenge Form den Eindruck einer Moralpredigt" zu machen, und dass, wie Jahn hinzufügt, „es ist, als ob Elvire, auf die eigene Rede verzichtend, der bethörten Zerlina einen heiligen Spruch in seiner altbergebrachten Form entgegenriefe" — diese Ansicht dürfte auch in das Gebiet der geistreichen, aber nicht Stich haltenden Exegese gehören, zumal, da Elvira's Warnung durchaus nicht allgemein, sondern im Gegentheil ganz persönlich gehalten ist: „Von meinen Qualen lerne dem, was mein Herz spricht, vertrauen" u. s. w.

*) Die Stelle ist aus einem Aufsatze: „Neue Texte zu alten Opern", der namentlich den Don Juan bei Gelegenheit der neuen Text-Bearbeitung von Dr. Viol bespricht. Herr Prof. Jahn scheint sowohl von diesem Aufsatze (Nr. 44 und 45) als von den „Proben einer neuen Uebersetzung des Don Juan" (Nr. 50) keine Kenntniss genommen zu haben, obwohl sie im November und December 1858 bereits gedruckt waren. Wenn er mit Recht sagt (S. 362): „In allen gangba-

Ueber den Schluss der Oper (S. 360 und S. 447) wird man hoffentlich allgemein dem beipflichten, was für das Ende derselben mit dem Untergange Don Giovanni's gesagt ist, und was völlig mit unserer in Nr. 45 d. Bl. (1858), S. 358 dargelegten Ansicht übereinstimmt, wo es heisst: „Die vollständige Katastrophe der Handlung, der vollständige musicalische Schluss, endlich der moralische Eindruck fordern gebieterisch hier das Ende des Drama's. Aber freilich, die Regie muss dafür sorgen, dass die erschütternde Wirkung nicht vernichtet werde. Die Dämonen, der *Coro di Spettri,* bleiben hinter der Scene u. s. w. Erst bei den zwei letzten Tacten des Chors treten sie in gemessenem Schritt, aber so gruppirt hervor, dass Don Juan vor ihrem Anblick nach dem Hintergrunde flieht, wo in demselben Augenblicke — aber ja nicht früher! — sich der Höllenschlund öffnet." (Vgl. Jahn, S. 447: „Die Geister selbst hält Mozart weislich im Hintergrund" u. s. w.)

Dass in dem 12. und 13. Tacte des Allegro's der Ouverture das *b* vor *h* nur in dem 12. und nicht auch im 13. Tacte in der Original-Partitur steht (S. 366), ist doch wohl ohne Zweifel nur einer Nachlässigkeit Mozart's zuzuschreiben. Ein Accord *e g h cis,* statt *e g b cis,* auf *D* dürfte bei Mozart doch wohl ein Ungeheuer sein! Hätte er wirklich diesen Schrei, auf dem ein starker Accent liegt, haben wollen, so würde er bei dem Auffallenden desselben wahrscheinlich ein ♮ als Handweiser vor das *h* der ersten Violine gesetzt haben, um das hier eben so wie im vorhergehenden Tacte ganz natürliche *b* wieder wegzuschaffen. Die von Jahn als möglich gedachte Absicht Mozart's, „die Haupt-Melodie ungetrübt zu lassen", scheint uns nicht annehmbar. Mozart gibt aus seinem melodischen Reichthum, wie er es so oft auf wunderschöne Weise thut, der Haupt-Melodie eine zweite als Begleiterin von gleichem Rang und Stand; hier also:



welcher sich dann die erste, weil sie sie nicht von sich abstossen will, harmonisch anschmiegt.

ren Bearbeitungen des Textes ist nicht nur der — — Charakter der italiänischen Verse verfehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik Widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt" —, so durfte bei der Erwähnung von Rochlitz, Kugler und Viol wohl erwartet werden, dass auch auf den neuesten Versuch einer sprachlich wie musicalisch möglichst treuen und dabei metrisch abgerundeten Uebersetzung, wie sie die gedachte Nr 50 von 1858 d. Bl. von der Arie *Fin ch' han dal vino,* dem letzten Satze des ersten Finale's und dem Ständchen *Deh vieni alla finestra* gibt, Rücksicht genommen werden würde.

Wenn in dem Duett in *E-dur* zwischen Don Juan und Leporello vor der Bildsäule „nach Leporello's ängstlichem Berichte in der Original-Partitur beigeschrieben steht: *La statua china qui la testa, Don Giovanni vedendo il chino*", und Jahn dem gemäss verlangt, dass Don Juan das Kopfnicken gewahre, so liesse sich wohl, wie Jahn es erklärt (S. 357 und 375), damit eine Steigerung der Unerschrockenheit bis zur Aufforderung an den Geist, „zu sprechen, wenn er könne", vereinigen; aber die Reden Don Juan's passen nicht zu dieser Annahme, und die ganze Situation verbietet sie. Jahn citirt nach der gestochenen Partitur von Breitkopf & Härtel, S. 239, Tact 8 — die uns nicht zur Hand ist*) —, und setzt hinzu: „Nach dem ängstlichen Bericht des Leporello." Das könnte nur nach den Worten: „*O ciel! chinò la testa!*" (Tact 49—51) sein. Aber es ist klar, dass die Statue sich nach der ersten Einladung Leporello's, sieben Tacte früher, bei dem Eintritt des *G-dur*: „*Ah-che scena è questa!*" verneigen muss. An ein mehrmaliges Kopfnicken, wozu ausserdem gar keine Veranlassung durch irgend eine erneute Frage oder dergleichen ist, darf man nicht denken; das würde die ehrwürdige Statue zu einer Pagode machen. Wie kann nun Don Juan, wenn er die Kopfneigung ebenfalls gesehen, den furchtsamen Diener einen Narren (*buffone*) nennen, und ihm auf dessen wiederholte Bitte, doch selbst einmal hinzusehen, antworten: „*E che deggio guardar?*" Auf diese Frage erwidert Leporello noch einmal: „*Colla marmorea testa ei fà così, così!*" was ihm Don Juan nachspottet, und dann, um der Sache ein Ende zu machen, das Comthurbild zu reden auffordert. Es bleibt also nur übrig, an eine Nachlässigkeit oder ein Versehen Mozart's zu denken, da er die von Jahn angeführten Worte an eine falsche Stelle gesetzt, vielleicht auch das *non* vor *vedendo* zufällig ausgelassen hat.

Ein unbedingtes Zurückgehen von den später geschriebenen und gedruckten Partituren, beziehungsweise Clavier-Auszügen (d. h. den gewissenhaft gemachten) auf die Original-Partitur dürfte schwerlich anzurathen sein. Wie in diesen Blättern schon früher einmal bemerkt worden (1858, Nr. 48: „Letztes Wort in Sachen eines Clavier-Auszugs des Don Juan"), ist dabei in Anschlag zu bringen, dass die Oper nicht erst lange Jahre nach dem Tode des Componisten zur Aufführung gekommen, sondern bei seinen Lebzeiten und unter seiner eigenen Leitung häufig aufgeführt worden ist; nach diesen Aufführungen hat sich eine Tradition gebildet, die jedenfalls Beachtung neben der Ori-

*) Die Citationen nach der Seitenzahl gewisser Ausgaben sind bei Partituren, von denen mehr als Eine Ausgabe existirt, immer misslich. Warum nicht nach der Tactzahl und den Textesworten?

ginal-Partitur verdient. Wer möchte z. B. die vier Tacte im Andante des letzten Finale's (D. Giov.: „*A torto di viltate tacciato mai sarò!*") nach der Aufforderung des Geistes missen wollen? Und doch sind sie in der Original-Partitur herausgestrichen (Jahn, S. 379).—Noch ein Beispiel. In dem Duett *La ci darem la mano* hat der Schluss, der $^6/_8$-Tact, im Original-Manuscript keine neue Tempo-Bezeichnung; Jahn sagt desshalb geradezu: „*Allegro* ist eine willkürliche Zuthat, Mozart hat nur durch den Tactwechsel, nicht durch beschleunigtes Tempo eine Steigerung hervorbringen wollen." (S. 395.) Wer könnte aber hier das Tempo Andante des ersten Satzes ertragen, wogegen Alles — Text, Melodie und Rhythmus — spricht? Mozart hat eben die Bezeichnung Allegro vergessen, die freilich bei dem so ausgeprägten Charakter des Schlusssatzes kaum nöthig war.

Ueber ein ähnliches Vergessen der Tempo-Aenderung im Recitativ von Nr. 2 (Duett in *D-moll* zwischen Anna und Ottavio) ist schon früher Streit erhoben worden, so viel wir uns erinnern, am heftigsten nach Spontini's Dirigiren des Don Juan in Berlin. Die Sache betrifft in den fünf letzten Tacten des Recitativs die Zwischenspiele. Mozart bezeichnet das Recitativ Anfangs *Allegro assai*, dann *Maëstoso* und kurz darauf *Andante*, welches letztere demnach für die sämmtlichen noch übrigen vierzehn Tacte maassgebend wäre. Allein der Charakter der Ritornells der letzten fünf Tacte zwischen Ottavio's Worten: *Anima mia, consolati, fa cuore!* beginnend mit:



und aufhörend mit:

macht es kaum wahrscheinlich, dass Mozart sie in demselben langsamen Tempo, das für die einzelnen Achtel der Blas-Instrumente in Tact 4—7 des Andante passt, gespielt haben wollte. Wir finden darüber nichts bei Jahn. Auch über die Authenticität der sieben Tacte des André'schen Clavier-Auszugs im Recitativ der grossen Arie der Elvira, *Mi tradì*, die sich sonst nirgends finden (vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1858, Nr. 19 und Nr. 48), haben wir vergebens Auskunft gesucht.

Dass Jahn aus dem **Finale des ersten Actes** den **Chor** ganz beseitigen will, weil seine Theilnahme in der Partitur nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, möchte auch nicht zu billigen sein. Die inneren Gründe, die er für seine Meinung geltend macht, dürften kaum haltbar sein. Zunächst scheint er den Gegensatz zwischen guter und schlechter Gesellschaft in Don Juan's Ballsaale viel zu stark zu betonen, und wenn er gar verlangt, dass die *buona gente*, die Pächter und Bauern „sich wohl hüten, an dem Streit der Herren sich zu betheiligen", und sogar, „so wie die Sache ernsthaft wird, sich mit den Musicanten eiligst davon machen sollen" —so ist diese Aenderung, die sicher schon aus scenischen Gründen keine einzige Regie annehmen wird, weder in der Situation, noch im Text, noch in der Musik, noch in der Sitte der Zeit und dem Verhältniss der Landleute zu den „Herren", noch in dem Charakter der Handelnden begründet. Gerade die Landleute mit Masetto an der Spitze bilden den nothwendigen Hintergrund des dramatischen Gemäldes, und ihre Entrüstung ob des offenbaren, fast sichtbaren Verbrechens gegen ein Mädchen aus **ihrem** Stande und deren Bräutigam ist wahrlich psychologisch begründeter, als ihr Davonlaufen. Und in dieser Lage soll der verzweifelnde Masetto, der endlich seine Braut dem Frevler entreisst, „durch die Gegenwart der Vornehmen, welche seine Sache führen, zurückgehalten werden" (S. 427), und alle seine Cameraden, noch dazu von Wein und Tanz erhitzt, sollen ihn im Stiche lassen! — Sieht doch Leporello, ehe er noch eine Ahnung von den wahren Personen hinter den Masken hat, den Sturm der **Landleute** voraus und flüchtet sich mit den Worten: „*Quì nasce una ruina*" *), ins Nebenzimmer. Und nun sollen diese „guten Leute" bei Zerlinens und Masetto's Hülferuf sich aus dem Staube machen? Im Gegentheil; hat die schwache Zerline doch selbst den Muth, zuerst von Allen dem Frevler mit den Worten: „*Tutto, tutto già si sà!*" entgegen zu treten; nach ihr Masetto und dann erst die drei Vornehmen.

Einer Rauferei wird natürlich dadurch nicht das Wort geredet; allein der ganze Auftritt und dessen Scenirung muss den Worten: „*Trema, scellerato!*" und der Angst Giovanni's: „*E confusa la mia testa—un* ***orribile tempesta minacciando***, *o Dio, mi va* **)" entsprechen, und das ist nicht möglich, wenn die drei Frauen nebst Ottavio und Masetto allein **ohne** den Hintergrund der Bauern den „furchtbaren Sturm" versinnlichen sollen. Und vollends am Schluss! Man denke sich die Bühne leer von allen Choristen und Statisten und von allen drohenden Gruppen derselben, und stelle dann den Aufwand von Heroismus

*) Freilich von Rochlitz unverantwortlich durch: „Kindchen, das wird sich geben!" übersetzt, während der Sinn der ganz plumpe des berlinischen „Hier giht's Keile!" ist.

**) „Wie mit Sturmes Ungewittern
Bricht es drohend auf mich ein."
Vgl. die Uebersetzung des Finalsatzes in 1859, Nr. 50.

[*]

im Text und in der Musik für Don Giovanni, der sich plötzlich ermannt, dagegen! Verlohnte es sich, gegen drei Weiber und zwei Männer, die bis jetzt sich nicht im Geringsten furchtbar gemacht haben, einen Don Giovanni den kühnsten Aufschwung in Worten und Tönen nehmen:

Ma non manca in me coraggio,
Non mi perdo, o mi confondo!

ja, ihn sogar den „Einsturz der Welt" verachten zu lassen, um seinen Muth zu betheuern:

Se cadesse ancora il mondo,
Nulla mai temer mi fà!

Man denke sich die Unerschrockenheit unter den Trümmern der Welt im Vergleich zu der Gefahr, die von fünf Personen droht, wovon drei zarte Frauen sind! Der Eindruck dürfte stark ans Komische streifen.

Dass diese kleinen Meinungs-Verschiedenheiten uns nicht hindern, das Vortreffliche mit Freuden anzuerkennen, welches auch die Zergliederung des Don Juan bei Jahn in Fülle darbietet, brauchen wir wohl nicht zu versichern; sie mögen dem Herrn Verfasser im Gegentheil beweisen, wie gern und eingehend wir uns mit seinem Buche beschäftigt haben. — Aus dem Epilog zu dem ganzen Abschnitte heben wir noch Folgendes hervor:

„Schon die Betrachtung des Finale's zeigt, was die ganze Oper bestätigt, dass, wenn Don Giovanni rücksichtlich der kunstreich geführten, zu immer neuer Spannung verschlungenen Handlung dem Figaro nachsteht, er dagegen vor demselben dadurch einen unvergleichlichen Vorzug voraus hat, dass alle Situationen und Stimmungen ihrem Wesen nach echt musicalisch sind. Zeigt sich dort Mozart's Genie darin besonders bewundernswerth, dass er für die Handlung das musicalische Gebiet selbst zu schaffen vermochte, indem er die Träger derselben musicalisch beseelte, so bringt Don Giovanni der musicalischen Auffassung alle wesentlichen Elemente entgegen, und zwar in einer Fülle und einer Abwechslung, welche einen neuen Vorzug vor dem Figaro begründet. Zwar die Kraft der Charakteristik, welche jede handelnde Person zu einer bestimmten Individualität ausprägt, ist unerschöpflich, und in dieser Beziehung ist Figaro so reich, wie Don Giovanni. Allein dort erstaunt man, wie es möglich ist, in einem eng beschriebenen Kreise nahe liegender Empfindungen, die selten bis zum Leidenschaftlichen gesteigert werden und nie sich zu hohem Pathos erheben, ein lebendiges, durch Geist und Anmuth fesselndes Spiel unausgesetzt auf gleicher Höhe fortzuführen, und muss sich überzeugen, dass es die Idealität der vollendeten künstlerischen Darstellung ist, auf welcher die Wirkung der Oper beruht. Dagegen gibt es kaum eine Seite menschlicher Empfindung, welche im Don Giovanni nicht zum Ausdruck gelangte; Liebe und Eifersucht, Hass und Zorn, Trauer und Trost, Furcht und Entsetzen werden in den mannigfachsten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verschiedener Individualitäten und Situationen, oft in den schneidendsten Contrasten neben einander zur Geltung gebracht, durch einen bunten Wechsel von Scenen des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geisterreiches geführt, und durch das Ganze geht ein Zug des Komischen und Humoristischen, der auf alle Gegenstände ein eigenthümliches Licht fallen lässt. Einem Künstler von wahrhaft dramatischer Begabung bot sich hier eine solche Fülle von Motiven dar, um die in ihrem Kern aus tiefer psychologischer Erkenntniss hervorgegangenen Gebilde in der glänzendsten Detail-Ausführung zu beleben, dass die Schwierigkeit im Maasshalten lag. Wir haben gesehen, mit welchem Behagen und mit welcher Laune Mozart sich dem Realismus solcher Darstellungsweise hingibt, und eben so wie da Ponte seinen Don Giovanni mitten in die Gegenwart hineingestellt hat, auch für die musicalische Charakteristik, wo es nur thunlich ist, Detailzüge und Färbung unmittelbar aus der Wirklichkeit schöpft. Durch diese Frische und Fülle der realistischen Ausführung unterscheidet sich Don Giovanni bestimmt von Figaro, ohne ihm rücksichtlich der Idealität nachzustehen. Denn jedes einzelne Motiv, das, dem wirklichen Leben abgewonnen, uns dasselbe täuschend wiedergibt, ist der künstlerischen Idee des Ganzen dienstbar gemacht und allein dadurch für solche Wirkung befähigt. Wer die Statuen des Parthenon oder die Gestalten Rafael's mit Hingebung betrachtet und sie mit der lebenden Natur vergleicht, der wird mehr und mehr inne werden, wie die grossen Meister der bildenden Kunst in Allem und Jedem der Natur folgen, wie sie einfach und wahr immer das Motiv zu entdecken wissen, welches das nächste und darum das beste ist, weil es gleichsam die unwillkürliche Aeusserung der inneren Bewegung ist, welche im Kunstwerke ihren Ausdruck findet, wie sie aber den Schatz, welchen sie mit dem Blicke des Genius aus den Tiefen der Natur gehoben haben, in die Tiefe der menschlichen Brust bergen, um aus sich heraus in freier Selbstthätigkeit das Kunstwerk zu schaffen, welches als ein Ganzes nur aus dem menschlichen Geiste wiedergeboren und vom menschlichen Geiste verstanden werden kann. Auf dieser Kraft, alles, was die Natur bietet, durch die menschliche Seele hindurch zu führen, ohne der Gewalt des Natürlichen zu unterliegen, ohne das ohnmächtige Gelüste, sie bezwingen zu wollen, beruht die Grösse des schaffenden Künstlers; sie ruft jene wahre Idealität hervor, welche mit dem Wesen des Künstlerischen identisch ist. Nicht anders ist es mit dem Meister, der in Tönen schafft. Was ihn auch anregen mag, das Wort des Dichters, die Erfahrung des Lebens

der sinnliche Eindruck durch Form, Farbe oder Töne, dass es in ihm wiederklingt und ihn zu künstlerischer Gestaltung treibt, die Idee des Ganzen, in welchem dann Alles erst zum Leben gelangt, Gestalt und Bedeutung gewinnt, gebt aus dem Innersten seines Geistes hervor, sie ist die schöpferische Kraft, die, unablässig fortzeugend, thätig ist, bis das Kunstwerk vollendet dasteht. Die Idealität des Kunstwerkes, welches der menschliche Geist im Einklange mit der Natur, so weit er sie zu durchdringen vermag, und desshalb frei schafft, ist der Ausdruck der Nothwendigkeit, welche für den Menschen allein im Kunstwerke — und zwar nur desshalb, weil es als ein Ganzes aus dem menschlichen Geiste hervorgegangen ist — fassbar und anschaulich wird; in ihr hebt sich, was sich sonst als Gegensatz der Form und des Inhalts, der Schönheit und des Ausdrucks darstellt, zur höchsten Einheit auf. Wo sie erreicht ist, tritt die volle Befriedigung ein, welche dem Sterblichen nur im Genusse der Kunst beschieden ist; aber unsere Freude und Bewunderung steigert sich, wenn diese Harmonie aus einer reichen, vielgestaltigen Composition, die eine Fülle von Motiven, welche uns in den verschiedensten Richtungen beschäftigen und uns tief im Innersten ergreifen, vor uns ausbreitet, hell und rein emporblühet — unmittelbarer und voller berührt uns dann das Wehen des Geistes, dem das Weltall ist, was dem Menschen sein Kunstwerk."

Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten November und December 1859.

Die musicalische Akademie unter Leitung Franz Lachner's brachte in fünf Concerten zur erstmaligen Aufführung, und zwar mit entschiedenem Beifall, nur die Dithyrambe für Männerchor und Orchester von J. Rietz, das siebente und das neunte Violin-Concert von Spohr, gleich meisterhaft von Lauterbach und Walter vorgetragen, und ein *Adagio funebre* für Orchester, von Mozart im Juli 1786 componirt; — ausserdem die Ouverture zu „Manfred" von R. Schumann, die Fest-Ouverture in *C-dur* von Hugo Ulrich und die Festklänge, symphonische Dichtung von Franz Liszt. War der geringe Erfolg der Festklänge in jeder Beziehung gerechtfertigt, so muss man hingegen die kühle Aufnahme der Ouverturen Schumann's und Ulrich's ausschliesslich einem langjährigen Missstande zuschreiben, indem die Concert-Direction consequent die Ouverturen am Ende der Concerte bringt und dieselben dadurch bei der unabstellbaren Unruhe des Concert-Publicums — Dank den unverbesserlichen Garderobe-Zuständen im königlichen Odeon — als fünftes Rad am Wagen zum Opfer fallen lässt. Es wäre höchste Zeit, schon aus billiger Rücksicht für Novitäten, sich entweder zu einer anderen Concert-Programmstellung zu entschliessen, oder denselben lieber durch Nicht-Aufführung den unvermeidlichen, so oft unverdienten Durchfall zu ersparen.

Zur Aufführung gelangten ferner Beethoven's fünfte und neunte Sinfonie und dessen Fest-Ouverture Op. 124, eine Sinfonie in *D-dur* von J. Haydn, die *A-moll*-Sinfonie von Mendelssohn und zu Spohr's Gedächtnissfeier „Die Weihe der Töne", die Ouverture und eine Sopran-Arie aus Faust, ein Terzett aus „Zemire und Azor" und die Gesangscene für die Violine. Ausserdem sang Herr Grill eine Arie aus der Iphigenie in Tauris und mit Vocal-Quartett-Begleitung die „Nachthelle" von Franz Schubert, Frau Diez dessen „Mädchens Klage" und „Thekla, eine Geisterstimme", der Theaterchor schliesslich dessen „Gesang der Geister über den Wassern".

Der Oratorien-Verein unter Leitung des Herrn von Perfall gab seinen ausserordentlichen Mitgliedern zwei Concerte. Hierin zum ersten Male vorgeführt, und zwar mit dem allseitig günstigsten Erfolge, wurde die Cantate „Du Hirte Israel" von Seb. Bach, die grosse Scene der Furie des Hasses und ihres Gefolges mit Armide aus dem dritten Acte der Oper Armide von Gluck, der 42. Psalm und zwei Sprüche für achtstimmigen Chor (am Neujahrstage und am Himmelfahrtstage) von Mendelssohn, die „Lorelei" für Soli, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller, zwei Romanzen für Frauenstimmen („Klosterfräulein" und der „Wassermann") von Robert Schumann, Lieder im Volkstone von Heuchemer und ein Gebet und Aerntelied von Franz Lachner.

Zur Wiederholung gelangten zwei Choräle von Bach („Wenn ich einmal soll scheiden" aus der Matthäus-Passion und „Lob und Preis" aus der Cantate „Meine Seel' erhebt den Herrn"), ein Madrigal von John Bennet aus dem 16. Jahrhundert: „Maria wallt zum Heiligthum", aus den Festgesängen von Eccard, und das doppelchörige *Misericordias* von Durante.

Ueber die Streichquartett-Soireen ist leider auch für diesmal nichts zu berichten, indem deren Wiedererstehen noch immer nicht zur Wahrheit geworden und ein zahlreiches Auditorium unter gewissen geringfügigen Eifersüchteleien gleichmässig fort zu leiden und zu enthehren hat. Statt dessen gab Herr Peter Moralt, dirigirendes Mitglied der Hofcapelle, zwei Soireen, deren *Pêle-mêle*-Repertoire freilich in keiner Weise Ersatz für jenen empfindlichen Verlust bot, und Fräulein Mösner entzückte in einem selbst veranstalteten Concerte wie immer den zahlreichen Zuhörerkreis. —11—

Franz Wild †.

Franz Wild ist zu Wien am Neujahrstage in seinem siebenzigsten Lebensjahre gestorben. Im November 1857 hatte Wild sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. Am 20. November 1859 sang er noch (Schubert's „Ständchen" und Schumann's „Ich grolle nicht") im Concerte des Herrn Karl Mayer. Auf der Bühne war seine letzte neue Rolle der Abayaldos in Dom Sebastian, den er mit hinreissendem Feuer sang und den keiner seiner Nachfolger so wie er zur Geltung brachte.

Am 4. Januar, Nachmittags 3 Uhr, fand das feierliche Leichenbegängniss des Dahingegangenen Statt. Fast alle Kunst-Notabilitäten der Residenz wohnten demselben bei. Suppe's Chor: „Wiedersehen", wurde von sämmtlichen Solosängern des Hof-Operntheaters in ergreifender Weise gesungen.

Seine Selbstbiographie hat Wild wenige Wochen vor seinem Tode einem Freunde übergeben, der sie der Redaction der „Recensionen" zur Veröffentlichung mitgetheilt hat. Die Nr. 2 (11. Jan.) dieser Zeitschrift enthält bereits das erste Capitel.

Franz Wild wurde den 31. December 1792 zu Nieder-Hollabrunn in Unterösterreich geboren. Sein Vater war Gastwirth und Unterthan des Stiftes Kloster-Neuburg, in welches Franz schon in seinem siebenten Jahre als Chorknabe aufgenommen wurde Im Jahre 1804 wurde er nach bestandener Probe vor Salieri und Eibler in das kaiserl. Convict zu Wien aufgenommen, sang 1805 zu Schönbrunn vor Napoleon, verliess, weil er seinen Zopf abgeschnitten und desshalb wiederholt gezüchtigt worden, das Convict (1807), wurde bei verschiedenen wiener Theatern Chorist und durch Hummel im Jahre 1809 Solosänger in der Capelle des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt. Dort hörte ihn 1810 Graf Palffy, damals Besitzer des Theaters an der Wien; auf dessen Einladung trat Wild am 9. Juli 1811 als Ramiro in Isouard's „Aschenbrödel" in Wien mit grossem Erfolg auf und begann damit seine eigentliche Künstler-Laufbahn auf der Bühne.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Dinstag den 17. d. Mts. fand im Gürzenich ein Concert unter F. Hiller's Leitung mit aufgehobenem Abonnement zum Besten des kölner Orchesters Statt. Das Programm brachte: I. 1. Sechste Sinfonie (*G-moll*) von Niels W. Gade. 2. Violin-Concert von F. Mendelssohn, gespielt von J. Joachim. 3. Der 98. Psalm für zwei Chöre u. s. w. von F. Mendelssohn. — II. 4. Tartini's Teufels-Sonate für die Violine (Joachim). 5. Drei Clavierstücke, componirt und vorgetragen von F. Hiller (eingeschoben an die Stelle von Gesang-Vorträgen des Herrn Niemann, der wegen Aufführung der Oper Rienzi in Hannover keinen Urlaub erhalten konnte). 6. Capriccio von F. Hiller, Bourrée und Double in *H-moll* von J. S. Bach für die Violine (Joachim). 7. Ouverture Nr. 1 zu Leonore von Beethoven. — Wir kommen darauf zurück.

Aus Düsseldorf wird berichtet, dass in der zweiten Soiree von Herrn Langhans, Frau Langhans und Herrn Forberg das Trio von Max Bruch für Clavier, Violine und Violoncell mit lebhaftem Beifall aufgeführt und als eines der bedeutendsten neueren Werke dieser Gattung bezeichnet worden ist. (Leipz. Signale) — Das Violin-Quartett, Op. 9, von demselben Componisten (ebenfalls Leipzig, bei Breitkopf & Härtel erschienen) ist bereits in mehreren Städten mit grosser Anerkennung in Quartett-Soireen aufgeführt worden — (Warum nicht auch hier in Köln?) —, z. B in Pesth in dem Cyklus für Kammermusik von Volkmann, in Königsberg in Pr. in einer der Soireen von Japha und Genossen, worüber ein Bericht in der N. Zeitschrift f. Musik u. A. lautet: „Das Quartett von Max Bruch ist ungewöhnlich und edler Art, dürfte jedoch mehr für Künstler interessant, als für Laien besonders genussreich sein." (Mit der letzten Ansicht können wir nicht übereinstimmen, da sowohl die Motive als der Guss und Fluss in der Verarbeitung derselben auch den blossen Kunstfreund ansprechen.)

Barmen, 6. Jan. Nach langer, fast gänzlicher Meeresstille in unseren musicalischen Zuständen nehmen wir diesmal Act von so mancherlei Schönem und Trefflichem, das die Abend-Unterhaltung der Herren Gebrüder Seiss am 28. December v. J., die Kammermusik-Soiree am Neujahrstage und das zwei Tage darauf Statt gehabte erste grössere diesjährige Abonnements-Concert, unter Leitung unseres neuen Directors, Herrn Krause, uns gebracht haben. Namentlich ist die Meinung über die Clavier-Vorträge des Herrn Isidor Seiss von Leipzig an den beiden ersten Abenden eine ungetheilte. Sein „Erlkönig", die Berger'sche Gigue und Chopin's Polonaise waren ausgezeichnete Leistungen, hinter denen die Vorträge des Beethoven'schen *Es-dur*-Trio's und einer Salieri'schen Sonate in *D* mit Violine nicht zurückstehen, wenngleich wir letzterer noch etwas mehr Ruhe an einzelnen Stellen gewünscht hätten. — Das erste Abonnements-Concert brachte zuvörderst die Zauberflöten-Ouverture gut, aber etwas zu sehr *en bloc* in den Lichtern vorgetragen. Die Küpper'sche Capelle scheint mit ihren jährlich mehr geschrobenen und wirklich hohen pecuniären Ansprüchen auch in ihren Leistungen Schritt zu halten, nicht eben für nöthig zu erachten. In den Proben soll man statt der gewöhnlichen, an einander gewohnten Mitglieder mehrere völlig unzulängliche Surrogate und gerade da eingeschoben haben, wo man sich so leicht aus dem bedeutenderen Theile der Musiker unseres Thales remplaciren konnte — in den Geigen nämlich —; und es war eine grosse Gefälligkeit von Herrn Posse, die Führung und Leitung der zweiten Geige so bereitwillig noch am Concert-Abende zu übernehmen. Der Ouverture folgte Bach's schöne Oster-Cantate. Mit Vergnügen geben wir Herrn Krause das Zeugniss, an reinerer Intonation des Chors schon tüchtig gearbeitet zu haben. Herr Krause selbst producirte sich darauf dem grösseren Publicum mit dem Mozart'schen *D-moll*-Concert, und zwar in seiner ruhigen, besonnenen und doch so ansprechenden Weise. Seine Cadenz zeugt von Geist und wahrem Geschmack. Leider fiel vor Schluss seines ersten Solo's im ersten Allegro die Holzbläser-Schar der Capelle auf eigene Faust und trotz der speciellen Leitung ihres gewohnten Dirigenten Herrn Langenbach — der grösseres Missgeschick aber mit bekannter Umsicht bald zu vereiteln wusste — um zwei Tacte zu früh mit dem *Tutti* ein. Zwei neue Kirchenstücke für Chor und Orchester von Moritz Hauptmann schlossen den ersten Theil. Vortrefflich ausgearbeitet und wie aus Einem Gusse dahinströmend, werden sie überall ergreifen. Im zweiten Theile begrüssten wir nach längerer Zeit in Barmen wieder einmal Beethoven's *B-dur*-Sinfonie, deren Aufnahme von Seiten des Publicums wohl endlich die unsinnige Behauptung gründlich widerlegt haben wird, dass diese vierte und die achte Sinfonie eigentlich „nicht fürs Publicum seien". Die Ausführung war feurig und brav. Herr Director Krause wurde mit Auszeichnung vom Publicum empfangen und entlassen.

Osnabrück. Unsere Musik-Vereins-Concerte finden viel Anklang. Im vierten Concert den 14. d. Mts. hörten wir Mozart's *C-dur*-Sinfonie (mit der Schlussfuge), die Concert-Ouverture von Niels W. Gade in *C-dur*, Op. 14, einen Chor aus Mendelssohn's Paulus, das „Zigeunerleben" von Rob. Schumann, instrumentirt von C. G. P. Grädener, Recitativ und Arie des Jeremias aus Hiller's „Zerstörung von Jerusalem" und Variationen für Trompete von Ferling.

Lüttich. Die Witwe Dubois-Desoer hat ihr Eigenthum, das Haus, in welchem Grétry am 11. Februar 1741 geboren wurde

(wie eine Inschrift über der Thür besagt), der Stadt geschenkt mit der Bedingung, das Haus und die Inschrift mit Sorgfalt zu erhalten und den Rest des Ertrages desselben zur Unterstützung musicalischer Studien zu verwenden. Die Schenkung ist angenommen und durch königlichen Erlass bestätigt worden. — Ausserdem hat Lüttich seinen grossen Landsmann schon früher durch eine Grétry-Strasse und einen Grétry-Platz und durch eine eherne Bildsäule des Meisters geehrt. — In Paris bereitet man jetzt vor, dessen „Azor und Zemire" wieder in Scene zu setzen.

Mainz, 11 Januar. Heute wurde zum Besten unseres braven Baritonisten Herrn Karl Meyer, Andreas Hofer oder der Freiheitskampf der Tyroler", historische Volksoper in drei Acten von W. Held, Musik von W. Kirchhoff, bei uns zum ersten Male aufgeführt. Das Libretto bietet in Hinsicht auf Inhalt, Haltung und Sprache Gelegenheit zu vielfachem und gerechtem Tadel. Die Musik, in modernem Genre mehr effecthaschend als effectreich, hält sich bei manchen Reminiscenzen fern von Trivialität, und scheint ungeachtet einer Armuth von Melodieen doch von Begabung und Fleiss des Componisten zu zeugen. Einige Chöre und die von Herrn Meyer sehr schön vorgetragenen Lieder Hofer's wurden mit grossem Beifalle, das Ganze aber mit Kälte aufgenommen, wozu gewiss auch die mangelhafte Einstudirung, insbesondere die Haltung des Orchesters redlich beitrug.

Kurz vorher gab der in allen Blättern schon oft rühmlichst erwähnte Violinist Kömpel ein Concert. Wir hatten darin neue Gelegenheit, den herrlichen, zum Herzen gehenden Ton, die gediegene Vortragsweise und meisterhafte Technik des jungen Künstlers würdigen zu können. Wir sind überzeugt, dass diese Kunstreise den Ruf desselben für immer begründen wird. (Südd. M.-Z.)

Darmstadt. Im zweiten Concert der grossherzoglichen Hofcapelle wurde eine Sinfonie (in *A-dur*) des stuttgarter Hofmusikers J. J. Abert mit grossem Erfolge aufgeführt. Herr Abert, ein noch junger Mann, Componist der Oper „Anna von Landskron", ist ein geborener Böhme und hat seine musicalische Bildung im Conservatorium zu Prag empfangen. Gegenwärtig trägt er sich mit der Composition einer grossen Oper, deren Stoff der Hohenstaufen-Geschichte entlehnt ist.

Leipzig, 10. Januar. So eben wird in unserer Stadt bekannt, dass die durch den Tod Karl Gottlieb Reissiger's erledigte Stelle eines ersten königlichen Hof-Capellmeisters in Dresden unserem ausgezeichneten Capellmeister Dr. Julius Rietz, dem langjährigen verdienstvollen Leiter der Gewandhaus-Concerte, übertragen worden ist, dass dieser dem am Neujahrstage an ihn ergangenen Rufe Folge leisten, d. h mit nächstem Vierteljahre (nach Schluss der Gewandhaus-Saison) auf seinen neuen Posten abgehen wird.

Das Programm des achten Gewandhaus-Concertes lautet: Ouverture zu Oberon, Ouverture zu Maria Stuart von Vierling (neu), Sinfonie (*C-dur*) von Mozart, Clavier Concert von Beethoven (*G-dur*), Fuge von J. S. Bach, Romanze von Clara Schumann, Scherzo von Mendelssohn, gespielt von Herrn Mortier de Fontaine. — Das vierte Euterpe-Concert brachte eine Sinfonie von Rietz, Ouverture zu Egmont und zu Genovefa von Schumann, Chöre von Rietz, Schumann und Schubert, Frühlingsbotschaft (für Chor und Orchester) von Gade, Gigue von Häsler (1780) und Variation über *„God save the King"* von Beethoven, gespielt von Herrn Julius von Bernuth.

Eine Correspondenz aus Stuttgart in den wiener Recensionen über Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" sagt u. A. aus: „Am 21. December v. J. ist endlich die neue Meyerbeer'sche Oper zur Aufführung gekommen. Wenn die erste Darstellung eines berühmten Werkes für das betreffende Theater immer ein Ereigniss bildet, so war das bei dieser Oper in ganz besonderem Grade der Fall. Vor Allem wusste man, dass Meyerbeer selbst während der letzten drei Wochen hier verweilte, um den Hauptproben persönlich beizuwohnen; die Kritik aus den Orten, wo sie bis jetzt aufgeführt worden, namentlich aus Paris und London, hatte sich sehr günstig ausgesprochen; über die Decorationen verlautete, dass sie das nicht Dagewesene böten, und dazu kam endlich, dass im Publicum sich das Gerücht verbreitet hatte, der berühmte Componist werde selbst dirigiren, wie vor vier Jahren bei der ersten Darstellung des „Nordstern". Sie werden zugeben, dass es nach einmaligem Anhören nicht möglich ist, eine erschöpfende Beurtheilung des Ganzen zu geben; eine solche würde mehrmalige Aufführungen voraussetzen, vielleicht zahlreichere, als wir in der nächsten Zeit erleben werden; aber eine Schilderung des Gesammt-Eindruckes ist schon jetzt möglich, und dieser war, um es gleich herauszusagen, ein ziemlich ungünstiger. Zwar fehlte es nicht an Beifallsspenden. Meyerbeer, der ohne zu dirigiren der Vorstellung beiwohnte, wurde nach dem ersten und dem dritten Acte stürmisch gerufen; allein dies war mehr ein Act der Höflichkeit dem berühmten Gaste gegenüber, und dieselbe Ehre wurde den Herren Mühldorfer (Vater und Sohn) aus Mannheim, welche die Decorationen ausgeführt hatten, nach dem zweiten Acte zu Theil. Auch die einzelnen Nummern erhielten Applaus; doch war derselbe nur einige Mal ein wahrhaft begeisterter; die meisten Scenen erwarben mehr einen *Succès d'estime*." — Die Hauptschuld der lauen Aufnahme misst der Correspondent dem Textbuche bei.

Wien. Das Abschieds-Concert des Herrn Vieuxtemps zeichnete sich vor den früheren durch die Vorträge mit Orchester-Begleitung aus, welche in dem ersten Satze des Beethoven'schen Violin-Concertes und in einer Phantasie eigener Composition bestanden.

Die vierte Quartett-Production des Herrn Hellmesberger (26. December) war wieder durch eines der letzten Quartette Beethoven's (*A-moll*, Op. 132) ausgezeichnet, dessen Scherzo wiederholt werden musste. Nebstdem kamen ein Streich-Quartett von Mendelssohn (*F-moll*) und ein Trio für Pianoforte, Violine und Cello von Schumann (*F-dur*), die wenig ansprachen, zum Vortrage. Die Pianoforte-Stimme des Trio wurde von Herrn Debrois van Bruyk gespielt.

Die vierte und letzte der von Herrn Debrois van Bruyk veranstalteten Kammermusik-Soireen hatte ein ziemlich zahlreiches, sehr gewähltes Publicum versammelt, welches sämmtlichen Vorträgen mit besonderer Theilnahme zuhorchte. Eine von Herrn van Bruyk für das Pianoforte arrangirte Violin Sonate von J. S. Bach und die *C-moll*-Sonate von Beethoven nebst kleineren Tonstücken von Schumann bildeten das interessante Instrumental-Programm, dem vier Lieder, von Herrn van Bruyk componirt, von Fr. Dustmann gesungen, angereiht waren, von welchen zwei wiederholt werden mussten. Alle Vorträge erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls

Das Interesse des ersten Singvereins-Concertes concentrirte sich in der erstmaligen vollständigen Aufführung von Schumann's „Manfred", welche ein sehr zahlreiches und jedem Tone mit höchster Spannung lauschendes Publicum angelockt hatte. Wir müssen uns hier versagen, auf das einen tiefen Eindruck im Publicum zurücklassende Werk näher einzugehen, und können nur so viel aussprechen, dass die Musik Schumann's zu dem Schönsten gehört, was er überhaupt geschaffen; nur scheint uns dieselbe zu dem Byron'schen Gedichte in einem umgekehrten Verhältnisse zu stehen*). Der Manfred Byron's zwingt uns Bewunderung ab, aber nicht Sympathie. Der Manfred Schumann's dagegen, wie er besonders aus der Ouverture zu uns spricht, erweckt wohl viel Sympathie, nicht aber Bewunderung im Sinne dämonischer Kraft und Grösse. Schumann konnte, seiner lyrischen Natur zufolge, nur den unglücklichen, schuld-

*) Vgl. den Bericht aus Berlin in Nr 2, S. 10.

beladenen, nicht aber den trotzigen, Himmel und Hölle sich widersetzenden Manfred musicalisch zur Erscheinung bringen. Den wirklichen Byron'schen Manfred in Musik zu übersetzen und zugleich ein den ästhetischen Forderungen entsprechendes Werk zu schaffen, wäre wohl nur dem Verfasser einer „Coriolan-Ouverture" möglich gewesen. Dass aber trotzdem Schumann's Musik an sich einen tiefen Eindruck gemacht hat, beweis't der vielseitige Ruf nach baldiger Wiederholung dieser Aufführung, dem wir uns ohne Weiteres anschliessen. (Deutsche Musik-Zeitung v. S. Bagge.)

Dagegen berichtet die Neue Wiener Musik-Zeitung von Glöggl vom 5. d. Mts.: „Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde ist zu ihrem Bedauern nicht in der Lage, Schumann's Musik zu Manfred in einem besonderen Concerte wiederholt zur Aufführung zu bringen, da das Ergebniss der hiefür eingeleiteten Subscription nicht so gross gewesen, um die bedeutenden Kosten eines solchen Concertes zu decken."

Stettin. In den drei bis jetzt gegebenen Concerten des Herrn Capellmeisters C. Kossmaly, welche mit Recht hier sehr geschätzt werden, kamen zur Aufführung: Haydn's *D-dur*-Sinfonie, Mozart's *C-dur* mit der Fuge (Jupiter), Beethoven's Eroica, das *G-dur*-Concert Nr. 4 für Pianoforte und die Coriolan-Ouverture; Spohr's *D-moll*-Sinfonie, Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille", Schumann's Ouverture zu Byron's Manfred und Gade's schottische Ouverture (im Hochland). Es werden noch drei Concerte folgen.

In den Quartett-Soireen der Herren Concertmeister Laub, Musik-Director Radecke, Wuerst und Dr. Bruns, am 26. und 28. Nov. 1859, hörten wir: Haydn, Nr. 2, *D-moll* und in *B*-dur, Mozart, *Es-dur*, Beethoven, Op. 74, *Es-dur*, und Op. 59, *C-dur*, Schubert, Op. 41, *A-moll*, und Bach's Chaconne für Violine, Solo von Herrn Concertmeister Laub in meisterhafter Ausführung.

Von C. Löwe wird die Aufführung seines neuen Oratoriums: „Polus von Atella", erwartet. Text von Professor L. Giesebrecht. Der Componist theilte dem Referenten mit, wie ihm von Sr. Majestät, Friedrich Wilhelm IV. unserem Könige, der Vorwurf des Oratoriums erzählt worden sei. G. F.

Roger hat in Havre den Edgar in der Lucia und den George Brown in der Weissen Dame gesungen. Am Abende des 9. Januar haben ihm die Mitglieder des Theaters einen Kranz von Eichenlaub mit goldenen Aehren überreicht. Nach seiner Rückkehr hat er in Paris einen Contract mit der italiänischen Oper abgeschlossen; am 2. Februar wird er daselbst in der Lucia auftreten. Der Mechanismus seines künstlichen Armes lässt nichts zu wünschen übrig; in der letzten Scene im Propheten hob er damit den Becher auf die natürlichste Weise in die Höhe.

Paris. Richard Wagner wird den 25. Januar im italiänischen Opernhause ein grosses Concert geben und darin einzelne Theile des Tannhäuser und Lohengrin aufführen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 5. KÖLN, 28. Januar 1860. VIII. Jahrgang.

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Vierter Theil.

IV.

(I. s. Nr. 1. II. Nr. 3. III. Nr. 4.)

Ueber die Bearbeitungen einiger Oratorien von Händel durch Mozart auf van Swieten's Veranlassung (es sind Acis und Galathea, der Messias — mit welchem er am freiesten verfuhr —, die Ode auf den St.-Cäcilien-Tag und das Alexanderfest; den Judas Maccabäus hat Joseph Starzer, nicht Mozart, bearbeitet) gibt Abschnitt 19 Auskunft.

Der Schluss desselben enthält ein Wort, das einer gewissen Mode-Vorliebe zur älteren Musik gegenüber sehr zu rechter Zeit gesprochen wird (S. 466):

„Man darf nicht ausser Acht lassen, dass der historische Sinn, welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, welche ihm der Meister gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, jener Zeit fehlte. Bei Weitem die meisten Compositionen verdankten ihre Entstehung und ihre bestimmte Gestalt zufälligen Umständen, welche auch die grössten Meister als maassgebende Bedingungen anerkannten; indem sie der Gegenwart zu genügen suchten, schufen sie für die Zukunft. Daher benutzten sie mit grösster Freiheit ihre Arbeiten ganz oder theilweise für neue Aufgaben, entlehnten und verwandten, was ihnen brauchbar schien, und passten bei wiederholten Aufführungen durch Zusätze, Auslassungen, Umarbeitungen ihr Werk den jedesmaligen Verhältnissen an. Es lag nahe, dieselbe Freiheit auch gegenüber den Werken fremder Meister, besonders früherer Zeit, geltend zu machen, und man hielt sich berechtigt, dieselben in der Weise zugerichtet dem Publicum darzubieten, wie dieses sie am leichtesten und bequemsten geniessen konnte. Vergegenwärtigt man sich, was in dieser Hinsicht damals für erlaubt galt*), so wird man vor dem künstlerischen Sinne, mit dem Mozart seine Aufgabe lös'te, Respect bekommen**). Die philologisch-historische Auffassung, welche die Bildung unserer Zeit so sehr durchdringt, dass wir unsere Literatur und Kunst ganz vorwiegend von diesem Gesichtspunkte aus betrachten, verlangt, dass der Genuss eines Kunstwerkes auf historischer Einsicht und Würdigung begründet sei, und dass dieses ganz so, wie es der Künstler geschaffen hat, zur Darstellung komme. Dass diese im Princip richtige Forderung bei der Reproduction musicalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt, ist eben so gewiss, als es zweifelhaft ist, wie weit das grosse Publicum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muss, für diese Weise des Geniessens fähig ist; jedenfalls ist sehr zu wünschen, dass nicht die Gelehrten den Ton angeben."

Der 20. Abschnitt betrifft Mozart's Kunstreise nach Berlin, der 21. die Oper *Così fan tutte,* der 22. eine Kunstreise nach Frankfurt a. M. und die Krönungs-Oper *La Clemenza di Tito,* der 23. die Zauberflöte.

Ueber *Così fan tutte* wird bemerkt, dass die Mängel des Libretto (von da Ponte) auch die musicalische Darstellung nicht zu vollkommener Entwicklung gelangen lassen, und dass die Oper durch mancherlei Einflüsse, denen sich Mozart nicht entziehen konnte, den besten Opern italiänischer Meister näher steht, als irgend eine der übrigen. Aber auch so verläugnet sie die eigenthümlichen Züge der

*) So hat Hiller das *Stabat mater* von Pergolese nicht bloss neu instrumentirt, sondern theilweise für vierstimmigen Chor bearbeitet; J. A. Schulze sechs Instrumental-Adagio's von J. Haydn zu einer Cantate, „Der Versöhnungstod", für Chor und Orchester umgearbeitet. Und was hat man aus Mozart's Kirchenmusik gemacht! (I. S. 688 ff.)

**) Gerber schlug alles Ernstes vor, die Chöre des Messias nach Mozart's Bearbeitung aufzuführen, die Arien aber sämmtlich von bewährten Componisten neu componiren zu lassen. (A. M.-Z. XX. S. 832 ff.)



Mozart'schen Natur nirgends, und besonders erregt in ihr „die reiche Erfindungskraft des Meisters Erstaunen, der eine Fülle von reizenden und anziehenden Melodieen mit leichter Hand ausstreute, wie kaum sonst irgendwo, die stets das Ohr ergötzen, ohne flach und unbedeutend zu werden. Nicht minder bewundernswerth tritt uns hier seine technische Meisterschaft entgegen, in mancher Beziehung sogar greifbarer, als anderswo. Die Anlage der Musikstücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppirung der Stimmen in den Ensembles in der Weise, dass die Erfordernisse der dramatischen Situation und der musicalischen Form zugleich erfüllt werden, ist so fest und durchsichtig klar bei der reichsten Fülle der Ausführung, dass man auch den complicirteren Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt unmittelbar die wunderbare Freiheit und Geschmeidigkeit der Stimmführung, wo es sich um Combination verschiedener charakteristischer Melodieen handelt, die spielende Gewandtheit in der Anwendung contrapunktischer Formen zusammen, die das Interesse des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne dass er eine Anstrengung verspürt. Ganz besonders aber überrascht uns in dieser Oper das feine Gefühl für den Wohllaut und die Sicherheit, mit welcher derselbe unter allen Umständen erzielt wird. Obgleich diese Fähigkeit und Geschicklichkeit von der Erfindungskraft und dem Organisations-Talente nicht zu trennen ist, so erweis't sie sich doch nicht überall in gleichem Maasse mitwirkend; gerade hier offenbart sich die Kraft, alle Factoren, welche zusammenwirken müssen, damit der sinnliche Eindruck der musicalischen Schönheit zu voller Geltung komme, in ungetrübter Harmonie thätig zu erhalten, in der seltensten Weise. Das tritt auch in der Anwendung des Orchesters deutlich hervor. Obwohl dasselbe nicht mit derselben feinen Detail-Ausführung behandelt ist, wie im Figaro und im Don Giovanni, sondern durchweg leicht, einfach, den Singstimmen freien Spielraum gewährend, so ist es doch in anderer Hinsicht voller, glänzender, namentlich an einzelnen, besonderen Instrumental-Effecten reicher. Die Blas-Instrumente sind noch mehr herangezogen, in reicherer und namentlich mannigfaltigerer Zusammenstellung und feinerer Nuancirung der Klangfarben. Interessant ist es, zu sehen, wie die Clarinetten viel mehr in den Vordergrund treten, und wie sich ein charakteristischer Unterschied feststellt, je nachdem Clarinetten oder Oboen die Klangfarbe bestimmen, welche durch die Mischung mit den übrigen Blas-Instrumenten nach verschiedenen Seiten nuancirt werden. Ein eigenthümlicher Gebrauch ist auch von den Trompeten gemacht, welche nicht selten ohne Pauken und nicht im gewöhnlichen Sinne trompetenmässig, sondern anstatt der Hörner (und nicht mit ihnen combinirt) meist in den tieferen Lagen angewandt sind, um der Klangfarbe eine eigene Kraft, Frische und Glanz zu geben. Aehnliche Bemerkungen liessen sich weiter verfolgen, um im Einzelnen klar zu machen, mit wie feinem Sinne und richtiger Berechnung auch die Orchesterkräfte zum reizendsten Wohlklang verwandt sind.

„Wenn es unläugbar ist, dass die Oper *Così fan tutte*, als ein Ganzes betrachtet, und namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Bedeutung und die im Detail durchgeführte Charakteristik Figaro und Don Giovanni nicht erreicht, so ist eben so wenig zu verkennen, dass einzelne Stücke und gerade die Haupt-Partieen in überwiegender Zahl Mozart's ganzes Genie und ganze Meisterschaft bewähren, dass uns Seiten seiner künstlerischen Natur hier auf die glänzendste Weise hervortreten, welche in anderen Opern gar nicht oder doch nicht so vollkommen zur Geltung gebracht werden, und dass nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen ist."

Interessant ist die Nachweisung (in der Beilage XXV.), wie eine Messe in *C-dur*, die sich in der Sammlung von K. Zulehner in Mainz befand und unter Mozart's Namen als „Krönungsmesse" bezeichnet wird, in allen Sätzen, mit Ausnahme des *Credo*, mit ganzen Sätzen oder kleineren Stücken aus *Così fan tutte* übereinstimmt, nur dass Tonart und Instrumentation geändert und mitunter eine Stimme zugesetzt oder weggelassen ist (S. 767—769). Das *Dona nobis* ist z. B. ganz und gar das Schluss-Ensemble der Oper.

Zulehner war der Meinung, die Messe sei von Mozart vor der Oper geschrieben, und er habe die Messe zum Zwecke der Oper geplündert, und aus solchem Gerede mögen, meint Jahn, Beschuldigungen wie die von Thibaut (Reinheit der Tonkunst, S. 11) entstanden sein. Dass die Messe aus der Oper von irgend einem Kirchen-Musicanten zusammengeflickt sei, folgert Jahn aus den nicht aus der Oper entlehnten Stellen und aus der Art, wie das Entlehnte verbraucht ist; und alle Musiker, denen er die Messe gezeigt, stimmten mit ihm überein. Auch erzählt er, dass ältere Musiker ihm versichert hätten, dass in ihrer Jugendzeit ganz ähnliche Messen aus Figaro und Don Giovanni im Gebrauch waren. — Wir fügen hinzu, dass in Frankreich in der Provinz noch heute dergleichen vorkommen; aus Meyerbeer's Opern erscheint nicht nur auf der Orgel (neben Scenen aus der Norma von Bellini) der Marsch aus dem Propheten als etwas ganz Gewöhnliches — ich habe ihn sogar in einer Kirche von Paris gehört —, sondern auch die Beschwörung der Nonnen aus „Robert der Teufel" mit lateinischem kirchlichem Texte! Auch die Militärmusik mit und ohne den obligaten Serpent, der in Landkirchen oft Orgel und Orchester zusammen allein repräsentirt, spielt die frivolsten Opernstücke zwischen dem Gottesdienste.

Im Frühjahre 1791 wandte sich Emanuel Schikaneder an Mozart und beschwor ihn, durch die Composition einer Zauber-Oper ihn aus der Verzweiflung zu reissen, in die eine verunglückte Theater-Unternehmung und sein Leichtsinn ihn gestürzt hatten. Er brachte ihm den Text der Zauberflöte, der übrigens erst nach und nach die Gestalt erhielt, die er jetzt noch hat. Im Juli konnte Mozart die Oper als vollendet (im Wesentlichen, ohne die Ausführung der Instrumentation) in sein Verzeichniss eintragen.

Da erhielt er den geheimnissvollen Auftrag, eine Seelenmesse zu schreiben. Das Geheimniss ist jetzt geschwunden: der Besteller war Leutgeb, Verwalter des Grafen Walsegg zu Stuppach. Dieser, ein eifriger Musiker, hatte die Eitelkeit, als Componist gelten zu wollen. Seine Frau war im Januar 1791 gestorben; ihr Andenken zu feiern, war die Seelenmesse bestimmt. Das Geheimniss bei der Bestellung und späteren Abholung fand seinen alleinigen Grund in seinem Plane, die Partitur des Mozart'schen Requiems abzuschreiben, für seine eigene Composition auszugeben und als solche aufführen zu lassen. Und so geschah es auch in der That.

Ehe Mozart noch ernstlich daran gehen konnte, erhielt er von den böhmischen Ständen den Auftrag, zur Krönungsfeier Leopold's II. in Prag eine Oper zu componiren. Er reis'te dahin, skizzirte im Wagen, führte Abends im Wirthshause aus, vollendete das Ganze in Prag. So entstand binnen achtzehn Tagen die Oper *La Clemenza di Tito*. Einen jungen Componisten Süssmayer, seinen Schüler, hatte Mozart mitgenommen; dieser soll das *Recitativo secco* geschrieben haben, was dadurch bestätigt wird, dass es sich in Mozart's Original-Partitur nicht befindet. Mozart selbst war die ganze Zeit über unwohl und kehrte leidend um die Mitte September nach Wien zurück.

Am 30. September 1791 fand die erste Aufführung der Zauberflöte Statt. Der Erfolg war Anfangs nicht so gross, als man erwartet hatte; am Schlusse jedoch wurde Mozart gerufen. Bald aber wurde die Zauberflöte eine Zug-Oper, wie man sich keiner ähnlichen erinnerte; im October war sie 24 Mal aufgeführt, am 23. November 1792 fand die hundertste, am 22. October 1795 die zweihundertste Vorstellung Statt.

Wenn über diese Oper auch gerade nichts Neues beigebracht wird*), so erfreuen doch besonders diejenigen Stellen, in denen der eigenthümlich deutsche Charakter ihrer Musik betont und erläutert wird. Zum Beweise heben wir folgende hervor:

„Die Partie des Sarastro war nach einer anderen Seite hin eine neue Schöpfung, wie die des Osmin. Hatte diese im Buffo der italiänischen Oper ein Vorbild gehabt, so ist Sarastro ohne eigentlichen Vorgänger; denn die Anstands-Rollen, welche in der italiänischen Oper den Bassisten zufielen, sind damit so wenig zu vergleichen, als Bariton-Partieen wie Almaviva und Don Giovanni. Dem leidenschaftlichen Charakter derselben gerade entgegengesetzt ist die männliche Würde und ernste Ruhe des Weisen und des Herrschers, welche durch Sarastro repräsentirt wird, und die für die musicalische Darstellung sehr viel weniger dankbar sein würde, wenn nicht Mozart, der hier seine echt deutsche Natur bewährt, auf die Quelle derselben im Gemüthe zurückgegangen wäre. Ganz unverkennbar ist die so stark hervortretende Gemüthlichkeit, die einem hohen Idealismus in manchen Beziehungen Abbruch thun kann, eine eigenthümliche Aeusserung des deutschen Charakters und wird auch durch die fremdartige Symbolik nicht wesentlich geändert. Für den schlichten, herzlichen Ausdruck dieser leidenschaftslosen, aber innigen Empfindung des Guten und Edeln, des Wohlwollens und Vertrauens, wie sie das Gemüth eines durch den Ernst des Lebens gereiften Mannes hegt, bildete Mozart das musicalische Organ in der kräftigen sonoren Bassstimme aus und gewann damit ein neues, wesentliches Element der dramatisch-musicalischen Charakteristik." — —

„Ein solches Liebespaar, wie Pamina und Tamino, so ideal und schwärmerisch, kann den deutschen Ursprung und Charakter nicht verläugnen; nichts Aehnliches wird man in den italiänischen Opern Mozart's finden, und auch Belmont und Constanze, obwohl ihrem Wesen nach von gleicher Natur, zeigen doch mehr von der menschlichen Leidenschaft. Mozart hat dafür auch eine andere Weise des Ausdrucks gefunden, nicht allein durch

*) Ulibischeff war hier von der ausführlichen Analyse der Ouverture an bis zu Ende ein trefflicher Vorgänger. — Wenn es bei Jahn S. 614 in der Anm. bei Gelegenheit der drei Accorde in der Ouverture und im zweiten Acte heisst: „Dadurch (nämlich durch die maurerisch-symbolische Bedeutung des Rhythmus) ist auch der wiederholt aufgeworfene Zweifel, ob nicht der zweite und dritte Accord zu binden sei, beseitigt", und dabei u. A. auch die Niederrh. Musik-Zeitung, 1856, S. 68 u. S. 89 citirt wird, so passt das Citat in Bezug auf „Zweifel" nur auf S. 68; auf S. 89 ff. ist aber die unbezweifelte Richtigkeit der Nichtbindung bereits ausführlich festgestellt.

Zu dem, was S. 619 über die Klangwirkung im Anfange des Finale's vom ersten Acte gesagt ist, vergleiche man die Bemerkungen über den Charakter eines gehaltenen Tones in unserem II. Artikel über den Vortrag Beethoven'scher Sinfonieen, insbesondere der *A-dur*-Sinfonie im I. Jahrg., 1850/51, der Rheinischen Musik-Zeitung, S. 235.

Von der Notiz auf S. 645, dass in der Arie, mit welcher die Königin der Nacht auftritt, „der erste, offenbar langsamere Satz", wie Jahn selbst sagt, „im Original ohne Tempo-Bezeichnung ist", — nehmen wir zu Gunsten unserer Bemerkungen über das Duett *La ci darem* und Anderes im Don Juan in Nr. 4, S. 26 und 27 Vermerk.

[*]

die freiere Gestaltung der Formen, sondern hauptsächlich, indem er den Ton traf, der das deutsche Gefühl in seiner stillen und gefassten Innigkeit und Wärme einfach und wahr wiedergibt, der das idealistische Element desselben ohne Sentimentalität und Weichlichkeit ausdrückt.“ — —

„Papageno ist zwar nur ein Spassmacher, der sich von feinem Witz und echtem Humor in weiter Entfernung hält, allein seine Spässe sind bei grosser Einfalt gesund und natürlich und hangen unverkennbar mit einer Seite deutscher Sinnes- und Gemüthsart zusammen, die in ihrer Beschränktheit doch sehr mächtig ist, und es erklärlich macht, wie Papageno der Liebling eines grossen Theiles des Publicums wurde und geblieben ist. Wenn auch Schikaneder, der sich diese Rolle auf seinen Leib zuschnitt, und sich später an dem Frontispice des neuen Schauspielhauses auf der Wieden, das er vom Ertrage der Zauberflöte erbaute, als Papageno darstellte, am Erfolg seinen Antheil hat, so fällt das wesentliche Verdienst auch hier Mozart zu, der es verstand, der gemüthlichen Lustigkeit, wie sie unserem Volke eigen ist, den musicalischen Ausdruck in künstlerisch ausgebildeter Form so glücklich zu verleihen, dass, was er dem Volke abgelauscht hatte, von diesem bereitwillig wieder aufgenommen wurde.“

„Wenn in der Zauberflöte eine Person deutschen Charakter verräth, so ist es Papageno; trotz seines Federkleides ist dieser Naturmensch vom Wirbel bis zur Zehe ein Deutscher. Was ihn von den komischen Personen der *Opera buffa,* namentlich von Leporello, der ihm, äusserlich betrachtet, am nächsten zu stehen scheint, wesentlich unterscheidet, ist die Gemüthlichkeit, das unter allen Umständen naiv und offen hervorbrechende Gefühl. — — Die musicalische Charakteristik, welche in Papageno eine ganz neue Schöpfung hervorbrachte, hat denselben vor Allem jener untergeordneten Region, in welcher die Kasperles sich bewegten, dadurch gänzlich entrückt, dass sie einzig und allein auf das Gemüth zurückging und die unwillkürlichen, unmittelbaren Aeusserungen eines natürlichen, wenn auch nicht edlen Gefühls, wie sie die Situation jedesmal hervorruft, in ihrer ganzen treuherzigen Einfachheit wiedergab. So wurde der musicalische Ausdruck ein im besten Sinne volksthümlicher, weil er nicht auf zufällige Einzelheiten, am wenigsten auf solche, die das wahre Wesen entstellen, gegründet ist, sondern auf das, was im Herzen und Gemüthe des Volkes echt und wahr ist und nun durch die Seele und die Hand des Künstlers zur lebendigen Erscheinung wiedergeboren wird. Das schon wiederholt betonte deutsche Gepräge der musicalischen Form zeigt sich daher am allerfasslichsten im Papageno; nirgends tritt die bereits angedeutete Verwandtschaft der Melodieenbildung mit der in Mozart's Intrumental-Compositionen vorherrschenden so auffallend zu Tage, wie in dieser Partie. Dabei zeigt sich aber ausser dem allgemeinen, durch die Natur der Sache bedingten Charakter des Liedhaften nirgends ein Bedürfniss, durch Herbeiziehen bestimmter Formen, etwa des sonst beliebten Walzers oder anderer Tänze, oder scharf ausgeprägter Wendungen nationaler Gesangsweisen, noch äusserliche Hülfsmittel der Charakteristik zu gewinnen. Alles, was an hergebrachte, durch die italiänische Oper ausgebildete Formen erinnert, ist vermieden und jeder fremde Einfluss abgeschnitten, dann aber rein aus deutscher Empfindung heraus die Form nach Maassgabe der allgemeinen, die musicalische Gestaltung bedingenden Gesetze und der Forderungen der jedesmaligen Situation frei gebildet.

„Dieses echt deutsche Wesen der geistigen und musicalischen Auffassung ist uns eben so wie die daraus hervorgehende Freiheit in der Behandlung der Form, welche namentlich das engste Anschliessen an die dramatische Bewegung zur Folge hat, auch bei der Betrachtung der meisten Hauptpersonen, von denen nur die Königin der Nacht zum Theil eine Ausnahme machte, entgegengetreten und offenbart sich schliesslich als dasjenige, welches den eigenthümlichen Charakter der Zauberflöte als einer echt deutschen Oper begründet.“ — —

„Mozart suchte nicht allein in der Freimaurerei Befriedigung, die allgemeine und tiefgreifende Theilnahme für dieselbe war ein charakteristisches Zeichen der Zeit und ihrer Bewegung, und deutscher Sinn und deutsche Gemüthsart spricht sich auch in der Art, wie die Freimaurerei erfasst, ausgebildet und angewandt wurde, vernehmlich aus. Mozart stand also auch hier auf nationalem Boden; gerade das der Intention nach Edelste und Beste und der künstlerischen Darstellung nach Höchste und Bedeutendste ist echt deutsch empfunden, und je tiefer der Künstler sich in seinem Innern angeregt fühlte, um so stärker und unmittelbarer hat er dem musicalischen Ausdruck den Charakter des Deutschen aufgeprägt. So ist es auch nicht zufällig, dass er, um den Moment des feierlichsten Ernstes zu bezeichnen, eine alte deutsche Choral-Melodie und eine Weise, sie zu behandeln, gewählt hat, welche ebenfalls in Deutschland heimisch war. Es ist ein Glück, dass die musicalische Darstellung das rationalistische Element, welches in dem allegorisirenden Wesen so erkältend wirkt, ihrer Natur nach bei Seite lassen musste und allein aus dem tief bewegten und feierlich gestimmten Gefühle ihre Impulse schöpft. Hierin ist offenbar die Grundlage der musicalischen Schöpfung, von hier aus geht ein höherer Geist durch das Ganze, der auch dem an sich Unbedeutenden, dem Naiven und dem Lustigen einen Ausdruck gibt, welcher auch diese Elemente als dem Ganzen zugehörige empfinden lässt.“

„Wo das mystische Element hervortritt, da nimmt das Orchester einen ganz veränderten Charakter an. Hier kommen nicht allein ungewöhnliche Mittel, wie Posaunen und Bassethörner, zur Anwendung, sondern durch verschiedene Combinationen und Mischungen wird ein fremdartiges Klangwesen hervorgerufen, das bei den reichsten Nuancirungen und der feinsten Abstufung von ernster Wehmuth bis zum leuchtenden Glanze doch den Grundton des Feierlichen und Erhabenen festhält, dass der Zuhörer sich in einer dem gewöhnlichen Treiben entrückten Sphäre gebannt fühlt. Hier sind nicht allein ungeahnte Kräfte des Orchesters in Wirksamkeit gesetzt, sondern die Macht desselben, durch das Colorit zu charakterisiren, war zuerst im Grossen zur Geltung gebracht worden, und die Zauberflöte ist der Ausgangspunkt für alles, was unsere nach dieser Seite hin so erfindungsreiche Musik geleistet hat. Nur darf man nicht vergessen, dass das instrumentale Colorit bei Mozart ein Mittel neben anderen ist, um die künstlerische Idee zur vollen Geltung zu bringen, nirgend den Anspruch macht, diese allein auszudrücken oder gar sie zu vertreten.

„Dass die Zauberflöte in ihrer ganzen musicalischen Conception, der Stimmung und Auffassung und der formalen Gestaltung nach echt deutsch ist, und dass die deutsche Oper in derselben zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterschaft auf ihrem eigensten Gebiete zur Anwendung bringt, das gibt ihr die ganz eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozart's Opern. Hat er in seinen italiänischen Opern das Erbtheil einer langen Tradition übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewisser Maassen zum Abschluss gebracht, so tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erschliesst das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke. Dieses verstand ihn, denn unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte ins Volk ein, wie wohl nie vorher ein musicalisches Kunstwerk, und behauptet noch heute seinen Platz; und in welchem Maasse gerade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat, dass kann niemandem entgehen, der für die Entwicklung der Kunst ein Auge hat."

Narcisse Girard.

(Nekrolog.)

Am Montag den 16. Januar d. J. wurden in der grossen Oper zu Paris Meyerbeer's Hugenotten gegeben. Es war die zweihundert und neunzigste Vorstellung; sie sollte durch ein tragisches Ereigniss berühmt werden. Girard dirigirte, wie immer. Zwischen dem zweiten und dritten Acte sagte er zu einem Mitgliede des Orchesters: „Fühlen Sie einmal, wie mein Herz klopft! Ich fühle mich recht unwohl!" Der Angeredete drang in ihn, nach Hause zu gehen, aber Girard antwortete: „Nein, nein — ich will aushalten; ich will die Sängerin, die zum ersten Male auftritt und sich auf mich verlässt, nicht im Stiche lassen." Es war Mademoiselle Marie Brunet, ein junges, talentvolles Mädchen, die zum ersten Male in der grossen Oper — und die Valentine — sang. Er blieb und verlor die Debutantin nicht aus den Augen. Aber gegen Ende des Septetts schwankte er vor seinem Pulte, stieg, von zwei Künstlern unterstützt, herab und erreichte mit ihrer Hülfe den Foyer. Der Theater-Arzt Dr. Laborie widmete ihm auf der Stelle die eifrigste Sorgfalt; allein man brachte ihn sterbend nach seiner Wohnung in der Nähe des Opernhauses, und eine Stunde nach Mitternacht war er todt. Ein Herzschlag hatte seinem Leben ein Ende gemacht. Er starb auf dem Felde seines Berufes.

Narcisse Girard war zu Nantes den 28. Januar 1797 geboren. Als Zögling des Conservatoires erhielt er in Baillot's Classe 1820 den ersten Preis für das Violinspiel. Er studirte aber auch die Composition mit Ernst und bildete sich in jeder Hinsicht zu einem tüchtigen Musiker aus.

Er ging nach Italien und hielt sich einige Zeit lang in Neapel auf, wo er Zingarelli, Mercadante, Rossini und andere berühmte Meister kennen lernte und seine ersten Proben in der Leitung eines Orchesters, wozu er von Anfang an ein bedeutendes Talent hatte, ablegte.

In den letzten Jahren der Restauration kam er wieder nach Paris, und Rossini vertraute ihm die Direction des Orchesters der italiänischen Oper an. Im Jahre 1830 bekam er die Leitung des Orchesters eines Theaters untergeordneten Ranges (*Le Théâtre Nautique*), lernte Hector Berlioz kennen und veranstaltete mit ihm gemeinschaftlich ein Concert im grossen Saale des Conservatoires (im November 1835), in welchem Beide nur eigene Compositionen aufführten, Girard eine Ouverture zur Antigone und die *Cis-moll*-Sonate *quasi fantasia* von Beethoven als Sinfonie für Orchester — ein Versuch, der vielleicht misslang, wie manche ähnliche, der aber von seiner Vorliebe für classische deutsche Musik Zeugniss gab, die er auch später besonders für Haydn und Beethoven, zuletzt auch für Mendelssohn, bewiesen hat.

Bald darauf übertrug ihm Crosnier, der Director der *Opéra comique*, die Orchester-Direction dieses Theaters. Diese Stelle versah Girard eilf Jahre lang mit eben so viel Fleiss als Talent. Er vervollkommnete die Leistungen des Orchesters in hohem Grade, und die jüngeren Componisten fanden in ihm stets einen Rathgeber von grossem musica-

lischem Wissen und aussergewöhnlicher Bühnenkenntniss. Er selbst schrieb für dieses Theater zwei einactige Operetten: *Deux Voleurs* und *Le Conseil des Dix,* und bearbeitete eine italiänische Oper, *La Pazza per amore,* vom Maëstro Coppola für das erste Auftreten der Frau Eugenie Garcia.

Als Habeneck die Direction des Orchesters der grossen Oper und der Concert-Gesellschaft des Conservatoires niederlegte, wurde Girard allgemein als der würdigste Nachfolger desselben bezeichnet und erhielt auch im Jahre 1846 beide Stellen. Nach Habeneck's Tode wurde ihm auch die Violinclasse desselben am Conservatoire übertragen, und bei der Organisation der kaiserlichen Capelle wurde er durch Auber's, des ersten Directors, Empfehlung auch Dirigent des Orchesters derselben.

Für die deutschen Musik-Directoren und Capellmeister, die so oft Paris als das Eldorado der Tonkünstler betrachten, wollen wir hier zufügen, dass Girard, der Capellmeister der grossen kaiserlichen Oper, der Professor am Conservatorium, der Dirigent der kaiserlichen Capelle, der Dirigent der Concerte des Conservatoriums — — nichts hinterlassen hat, und dass nur die Worte, die Royer, der gegenwärtige Director der grossen Oper, an seinem Grabe aussprach, den Freunden Girard's einige Beruhigung gewährten. Sie lauteten: „Was die Administration der Oper thun kann, um ihre Theilnahme an dem bedauernswerthen Verluste ihres Orchester-Directors zu bewähren, wird geschehen, meine Herren, und ich hoffe mit Zuversicht, dass Girard's Familie Beweise von der Fürsorge und Sympathie des Haus-Ministers des Kaisers erhalten wird*)."

Und Girard war nichts weniger als ein Verschwender. Seine einzige Erholung war eine bescheidene Spiel-Partie mit einigen älteren Freunden. Nach Tische ging er auf dem Trottoir vor Tortoni's Kaffeehaus oder, wenn es regnete, im *Passage de l'Opéra* ein Viertelstündchen spaziren. Besuche machte er nicht viel; am liebsten ging er zu Rossini, der ihn sehr lieb hatte, was er auch öffentlich durch die ängstliche Theilnahme bewies, die er in einem Conservatoire-Concerte gerade vor einem Jahre zeigte, als Girard von einem ähnlichen Anfalle, den sein Herzübel verursachte, ergriffen wurde.

Girard hatte in seinem Aeussern nichts Auffallendes; er war ein einfacher Mann, dessen inneres Wesen sich nur selten und nur bewährten Freunden erschloss. Alle seine Amtspflichten erfüllte er mit grosser Gewissenhaftigkeit; kaum könnte man einen sprechenderen Beweis davon anführen, als dass er die zweihundert und neunzigste Vorstellung einer und derselben Oper mit der grössten Aufmerksamkeit, ja, mit Aufopferung, mit Nichtachtung eines Uebels, das ihn schon einmal dem Tode nahe gebracht hatte, so lange fort dirigirte, bis ihm die Lebenskraft schwand! Wahrlich ein gewichtiger Grund zur aufrichtigsten Hochachtung für den Abgeschiedenen, zumal, wenn man die jüngere Generation unserer Tonkünstler vergleicht, deren Mehrzahl Berufsgeschäfte und Unterrichtgeben wie eine leidige, unwürdige Fessel betrachtet, die, je eher, je lieber, abgeschüttelt werden muss, um — dem Fluge des Genie's? — o nein, dem Hange zur Bequemlichkeit folgen zu können!

Girard war ein vorzüglicher Dirigent; er trat als solcher ganz in Habeneck's Fussstapfen, den er seit Jahren kannte und wirksam gesehen hatte. Er war ein Mann von feinem Verstande, zuweilen scharf, jedoch stets ohne Bitterkeit, und wenn er die Sache auch mit ätzendem Witz rügte, so schonte er doch im Allgemeinen die Person. Seine Autorität über die Musiker war gross und gründete sich auf sein Wissen und auf seine Festigkeit; mehrere von ihnen waren ihm aufrichtig ergeben. Warum nicht alle? Weil das unter den Priestern der Harmonie ein Wunder wäre, dessen Verwirklichung schwerlich je zu Stande kommt.

Der Tod setzt oft der ungerechten Beurtheilung eines Individuums, ja, der Verkleinerung und dem Hasse eine Gränze; eben so oft aber veranlasst er eine übertriebene Anpreisung der Anlagen und Leistungen des Dahingeschiedenen. Indem wir den Verdiensten Girard's vollkommene Gerechtigkeit widerfahren lassen, wollen wir nicht in den anderen Fehler fallen. Für die Composition besass er allerdings Wissenschaft und Geschmack, aber Erfindungskraft und Phantasie, Schwung des Genius, ohne den nichts auf dem Gebiete des musicalischen Schaffens zu erreichen ist, waren ihm nicht gegeben. Seine zwei Operetten sind spurlos vorübergegangen, und wenn Talent zum Componiren in ihm war, so ist es in der praktischen Wirksamkeit untergegangen und — leider! ohne praktische Vortheile für ihn und die Seinigen. — Ist doch das Leben so mancher Künstler nur eine Reihe von Arbeiten, Aufopferungen und Täuschungen!

Die feierlichen Exequien für den Verstorbenen wurden am Donnerstag den 19. d. Mts. in der St.-Rochus-Kirche gehalten. Schon um 9 Uhr Morgens war die Kirche mit Menschen angefüllt; das abgeschlossene Chor im Schiffe konnte kaum alle Collegen, Kunstgenossen, Freunde des Dahingeschiedenen fassen, die den Sarg umstanden und ihm später folgten. Beim Einzuge spielte das Orchester unter Tilmant's Direction den Trauermarsch von Beethoven. Die Quasten des Leichentuches trugen Auber, Halévy, Roger und Tulou, Professor am Conservatoire. Mozart's

*) *Moniteur du 22 Janvier.*

*Requiem**), von den Künstlern der Concert-Gesellschaft des Conservatoires und der grossen Oper ausgeführt, wurde mit andächtiger Stille angehört und machte einen tiefen Eindruck. Das Offertorium und den Auszug aus der Kirche begleitete die Orgel. Am Grabe auf dem Kirchhofe des Montmartre sang der Chor der Concert-Gesellschaft ein *De profundis* mit ergreifender Wirkung. Mehrere Gedächtnissreden beschlossen die ernste Feier.

Die Concert-Gesellschaft hat zum Zeichen ihrer Trauer das zweite, auf den 21. d. Mts. bestimmte Concert auf den 5. Februar verlegt. An Girard's Stelle hat sie Herrn Tilmant gewählt, der schon Habeneck's Substitut war, aber vor Girard zurücktrat. Die Direction des Orchesters der grossen Oper ist Herrn Dietsch, bisherigem Chor-Director, übertragen worden. Wer die Hof-Concerte der kaiserlichen Capelle leiten wird, ist noch nicht ausgemacht. Man denkt im Publicum an H. Berlioz.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Coblenz. In dem vierten Abonnements-Concerte unseres Musik-Instituts unter Direction des Herrn Musik-Directors Lenz hörten wir den trefflichen Violinspieler Maximilian Wolff, Concertmeister aus Frankfurt a. M., wieder, der uns bereits im zweiten Concerte durch den Vortrag des Concertes von Mendelssohn und der *Fantaisie militaire* von Leonard, und in einer eigenen Soiree mit der Gesangscene von Spohr erfreut hatte. Dieses Mal spielte er das hier noch nicht gehörte grossartige Concert von Beethoven und Leonard's *Souvenir de Haydn*. Der junge Künstler hat sich nicht nur den lebhaftesten Beifall beim grossen Publicum, sondern auch die ehrenvollste Anerkennung von Seiten der Kenner und Männer von Fach erworben. Er wird eine bedeutende Zukunft haben.

Ausserdem hörten wir in dem letzten Concerte Gade's Sinfonie Nr. 4 in *B-dur*, zwei vierstimmige Chorgesänge ohne Begleitung (Op. 100) von Mendelssohn, Cherubini's Ouverture zu Medea und zum Schluss die Einleitung des dritten Actes und den Brautchor aus R. Wagner's Lohengrin.

Oldenburg. Das dritte Abonnements-Concert der Hofcapelle am 6. d. Mts, dieses Mal unter Leitung des Herrn Concertmeisters Franzen, brachte die Sinfonie in *A-dur* von Mendelssohn, die hier so gut wie neu war und sehr ansprach; ausserdem die Ouverture Op. 124 von Beethoven und die Freischütz-Ouverture von Weber. Alle diese Orchestersachen gingen sehr gut. Ein Glanzpunkt waren die Violin-Vorträge des Concertmeisters F. Laub aus Berlin. Er spielte Mendelssohn's Concert (das unvermeidliche), ferner ein Adagio und Fuge von J. S. Bach und ein *Rondo scherzoso* von seiner Composition als vollendeter Techniker und als geistvoller Künstler. Sein Rondo war allerdings geeignet, die grosse Virtuosität des Spielers zu zeigen, konnte aber als Composition keinen befriedigenden Eindruck hinterlassen. In einer eigenen Soiree (den 14. d. Mts.) spielte Herr Laub ein Quartett von Haydn, das Rondo von F. Schubert für Pianoforte und Violine, ein Notturno und Polonaise eigener Composition und Bazzini's *Danse des Lutins*.

*) Das also im Erzbisthum Paris noch nicht, wie im Erzbisthum Köln, verpönt ist.

Herrn Schulze hörten wir darin als Solisten nur in der Liszt'schen Bearbeitung des Wagner'schen Einzugsmarsches aus dem Tannhäuser. Der Marsch wie die Liszt'sche Bearbeitung sind weit berühmt, doch haben wir uns von beiden nicht recht erwärmt fühlen können. Dem Marsche ist in seiner Anlage mit Verwendung des Gesangchors und aller möglichen instrumentalen Mittel in der Oper eine gewisse Steigerung und Wirkung nicht abzusprechen, was jedoch bei seiner Bearbeitung für Clavier kaum zum Ausdruck kommt. Sie ist für den Virtuosen berechnet, und als solchen bewährte sich Herr Schulze durch den Vortrag derselben. Auch er fand reichen Beifall; wir können aber den Wunsch nicht unterdrücken, ihn recht bald wieder, aber in Werken zu hören, welche dem musicalischen, wenn auch kleineren Theile des Publicums einen reinen Genuss zu gewähren vermögen.

München. Das Abendblatt zur Neuen Münchener Zeitung vom 9. d. Mts. enthält einen starken Aufsatz über Liszt's neuere Compositionen, der zu animos geschrieben ist, um ihn ganz mitzutheilen. Allein als Ausdruck der Stimmung des dortigen Publicums gegen die Zukunftsmusik hat er allerdings seine Bedeutung. Es heisst unter Anderem darin:

„Bezüglich der am Schlusse des Concertes producirten Festklänge, einer der symphonischen Dichtungen von Franz Liszt, lassen Sie mich zunächst der Wahrheit gemäss constatiren, dass das Opus verdienter Weise das entschiedenste Fiasco erlebte, indem die gesammte Zuhörerschaft, durch den von zwei oder drei Paar Händen versuchten Applaus nur um so mehr gereizt, durch Zischen und andere Zeichen der Entrüstung ihren wahren Standpunkt kund gab. Was über den Orpheus des seltsamen Autors in Nr. 299 des Abendblattes von 1858 gesagt ist, und was in vollkommener Uebereinstimmung hiermit vor einigen Wochen die Graner Festmesse zeigte, das haben auch die Festklänge zu nicht geringem Horror unschuldiger und harmloser Concertbesucher geoffenbart. — — Diese Compositionen zeigen nichts als eine fieber- und krampfhafte Anstrengung, etwas ganz absonderlich Geistreiches zu sagen; sie lassen bei der unzureichenden Productionskraft Liszt's fortwährend den Eindruck einer inneren Lebensunfähigkeit zurück. Wir sind überzeugt, dass nichts der musicalischen Donquixoterie schneller und wirksamer den Garaus machen könnte, als die nähere Bekanntschaft des Publicums mit diesen Geburten einer auf die Folter gespannten Erfindung und Phantasie. Von den „„Emanationen einer überirdischen Offenbarung““ ist in glücklichere und schönere Gegenden bis jetzt noch kein Ton gedrungen, und dort ist es eben (wo noch mit Aussicht auf Erfolg geschehen kann, was Riehl vortrefflich gelegentlich eines Aufsatzes über Weber in der deutschen Vierteljahresschrift im Vorbeigehen berührte) —, dort ist es, wo „„Liszt und Consorten mit dem Buche und der Zeitung in der Hand den Concertsaal zu erobern suchen.““ Indess greift es die leipziger Musik-Zeitung mit ihren Verhimmelungen Liszt's plump genug an. In einer ihrer letzten Nummern sagt sie z. B. über eine der symphonischen Dichtungen, den Prometheus, unter Anderem: „„Es sind tiefsinnige symbolische Worte, welche des Prometheus irdisches Leid im verklärten Glanze seiner Apotheose als den Triumph der Menschlichkeit preisen. Welche Fülle der ergreifendsten Klagetöne, der wonnigsten Freudelaute, welcher bacchische Jubel und Freiheitsdrang, welche schwärmerische Naturbegeisterung, und wieder welche feierliche Erhabenheit und Majestät!““ Auf derselben Seite hält aber das leipziger Blatt einen ganz ähnlich verzückten und visionenhaften Panegyrikus über „„Reminiscenzen aus Verdi““, welche Liszt in einer schönen Stunde für Clavier „„componirte““. Also fällt der „„Titane““ bisweilen auch jetzt noch in jene Ohnmacht zurück, und die Neue Zeitschrift für Musik setzt solche Producte den „„Werken der neuen Aera““ äqual? Doch genug! In München wird man sich nach der schrecklichen und schauervollen Trias: Orpheus, Festmesse und Festklänge, bei jedem

weiteren Versuche mit jenen „„Werken““ an den bekannten ironischen griechischen Philosophen erinnern, der einmal den Atheuern zu beschliessen rieth, dass die Esel Pferde seien.“

Breslau. Auch aus Breslau wird Aehnliches berichtet, wie aus München. In einem Berichte (des Dr. Viol in den wiener Recensionen) über ein Concert des Herrn Damrosch im December v. J. heisst es u A.: „Da ausser Nr. 4, „„Gretchen““, zweiter Satz aus der Faust-Symphonie von Liszt, sämmtliche Nummern des Programms hinlänglich Bekanntes enthielten, so concentrirte sich natürlich das Interesse der Zuhörer auf das Liszt'sche Gretchen, welches jener Gattung Programm-Musik angehört, die von dem Concertgeber mit gränzenloser Liebe und Hingebung gepflegt wird. Wir für unsere Person (die freilich in dieser Beziehung nicht allein dasteht) können uns mit dieser Art Musik nun einmal nicht befreunden, obwohl es uns durchaus nicht an dem besten Willen fehlt, ganz unbefangen und ohne Vorurtheil uns dem Eindruck jener, eine neue Epoche in der Musik anstrebenden Tonmalerei zu überlassen. Das Tonstück wurde von dem besonnenen, verständigen Theile des Publicums stillschweigend hingenommen, von anderer Seite riefen einzelne Beifalls-Aeusserungen oppositionelles Zischen hervor, worüber die allezeit schlagfertige Partei des Herrn Liszt natürlich sehr erbittert war. Man musste sich die stereotype Phrase wiederum gefallen lassen, dass ein so wunderbares Gebilde allerdings von profanen Seelen nicht zu erfassen sei, sondern einzig und allein von solchen hochpoetischen Naturen, die sich mit Liebe und Hingebung in die bodenlose Tiefe einer derartigen Composition zu versenken vermögen. Das Werk sei nach allen Richtungen hin, in formeller, instrumentaler und rhythmiöser (!!) Beziehung vollendet. Alle Hochachtung vor solchen niederschmetternden Orakelsprüchen; wir überlassen die Entscheidung geduldig der Zukunft.“

Wien. Samstag den 7. d. Mts., Vormittags um 11 Uhr, wurde in der Pfarrkirche zu St. Karl zur Erinnerung an Franz Wild Mozart's Requiem aufgeführt. Sämmtliche Sänger und Instrumentalisten des Hof-Operntheaters betheiligten sich dabei. Am Dirigentenpulte stand Herr Director Eckert. Die Gesangs-Soli wurden von Frau Dustmann, Frau Csillág, den Herren Erl und Draxler meisterlich ausgeführt. In der Mitte des Kirchenschiffes stand der schwarz behangene, von Lichtern umgebene Katafalk. Die weiten Hallen des Gotteshauses waren von Andächtigen aller Stände überfüllt. Die Repräsentanten sämmtlicher Kunst-Institute, viele Künstler und Kunstfreunde wohnten dem Trauer-Gottesdienste bei. Die Kirche war auf das feierlichste beleuchtet. Mozart's Wunderwerk durchdrang mit ewig unerschütterter Macht alle Herzen*).

Am 8. December 1859 sang Wild noch in der Minoritenkirche ein Solo. Ueber die Oper Tannhäuser, deren erster Vorstellung Wild beiwohnte, äusserte er noch am selben Abende, dass derartige Tonschöpfungen nur den Ruin des Gesanges und der Sänger herbeiführen müssten.

Im Hof-Operntheater fanden im verflossenen Jahre 315 Vorstellungen Statt, von welchen 243 auf die deutsche und 72 auf die italiänische Saison fallen. In der deutschen Saison kamen 39 Opern und Operetten, 8 Ballets und Divertissements, in der italiänischen 17 Opern zur Aufführung. Deutsch: Der Freischütz (am 2 September neu in Scene gesetzt) 13 Mal, Robert der Teufel 11 Mal, Don Juan 10, Der Schauspiel-Director 10, Lohengrin 10, Stumme von Portici 9, Hugenotten 8, Jüdin 8, Wilhelm Tell 7, Tannhäuser 7, Nachtlager in Granada 7, Ballnacht 6, Alpenhütte 6, Martha 6, Jessonda 5, Lucrezia 5, Czaar und Zimmermann 5, Lustigen Weiber 5, Nordstern 4, Der Prophet 4, Oberon 4, Zauberflöte 4, Fidelio 4, Dom Sebastian 3, Hochzeit des Figaro 3, Diana von Solange 3, Der Zweikampf 3, Troubadour 3, Die Rose von Castilien 2, Hernani 2, Eine Sommernacht, Die Zigeunerin, Königin von Cypern, Regimentstochter, Weisse Frau, Stradella, Linda, Lucia, Iphigenia auf Tauris, je 1 Mal.

In der italiänischen Saison wurden gegeben: Norma 9, Barbier 7, Trovatore 6, Lucrezia 6, Fiorina 6, Ernani 5, Rigoletto 4, Otello 4, *Matrimonio segreto* 4, Sonnambula 3, Moses 3, Don Pasquale 3, Cenerentola 3, Elisa Valasco 3, *Nozze di Figaro* 3, *Italiana in Algeri* 2 Mal und ein Opern-Quodlibet.

Das Ballet in beiden Saisons nahm 81 Abende in Anspruch; für die Carnevals-Abenteuer 29, die Kaminfeger 16, Satanella 16, die Wette 6, Gisella 5, Robert und Bertram 5, Verwandelten Weiber 3 Vorstellungen. Juliska ward 1 Mal gegeben.

Zum ersten Male wurden aufgeführt in der deutschen Saison: Die Rose von Castilien, Oper von Balfe (15. Februar), Diana von Solange, Oper vom Herzog von Coburg-Gotha (16. März), Tannhäuser, Oper von R. Wagner (19. November), Der Troubadour, Oper von Verdi (20 December). Neu in Scene gesetzt erschien am 2. September Weber's Freischütz In der italiänischen Oper ging Elisa Valasco am 18. Mai und Fiorina am 3. Juni zum ersten Male in die Scene. Das Divertissement Die Wette kam am 10. Februar, das Ballet Die Kaminfeger von London am 17. September zum ersten Male zur Darstellung.

Paris. Sivori ist von hier nach London gegangen, wo er am 2. Januar mit ungeheurem Erfolg aufgetreten ist.

Jullien wird in dem Circus der *Champs Elysées* im März eine Reihe von grossen Concerten geben, wobei es besonders auf Oratorienmusik, d. h. fragmentarische, abgesehen ist. Der Messias, die Schöpfung, Elias u. s. w. sollen das Material liefern.

Der grosse Beer hat jetzt auch auf Erden seinen kleinen Beer gefunden. Herr Julius Beer, Neffe von Meyerbeer, hat neulich eine Salon-Operette von seiner Composition in einer Soiree bei sich aufführen lassen. Er soll mit einer grösseren Oper, Text von Michel Carré, beschäftigt sein.

Am 10. Januar wurde in der Kathedrale zu Viviers an der Rhone in Frankreich eine neue Orgel aus der Werkstatt der rühmlich bekannten Orgelbauer Merklin & Schütze in Brüssel eingeweiht.

*) Also auch in Wien, eben so wie in Paris (s. oben Girard †), ist es vergönnt, das Requiem Mozart's in der Kirche zu hören. Und in Köln? „Nun erklärt mir, Orindur“ u. s. w.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 6. **KÖLN, 4. Februar 1860.** **VIII. Jahrgang.**

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Vierter Theil.

V.

(I. s. Nr. 1. II. Nr. 3. III. Nr. 4. IV. Nr. 5.)

Von dem lange und eifrig geführten Streite über die Echtheit des Requiem gibt die Beilage XXVII. die wesentlichsten Momente nebst den dazu gehörigen Actenstücken. Die gegenwärtigen Resultate konnten durch genauen Vergleich der Original-Partitur Mozart's, welche nur dessen eigene Arbeit enthält, der Partitur, welche Graf Walsegg erhielt, und welche, von Süssmayr mit täuschender Nachahmung der Handschrift Mozart's geschrieben, alle Sätze der Seelenmesse, wie sie später in Druck erschienen sind, umfasst, und durch Zusammenstellung mehrerer Einzelheiten, die theils unbekannt waren, theils aus Rücksichten auf noch lebende und bei der ganzen — freilich nicht sehr erfreulichen — Geschichte betheiligte Personen absichtlich verschwiegen wurden, zusammengestellt werden.

Mozart hat die beiden ersten Sätze, *Requiem* und *Kyrie*, ganz beendigt und in vollständiger Partitur niedergeschrieben.

Vom *Dies irae* (einschliesslich *Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa*) hatte Mozart die Partitur nur entworfen, d. h. die Singstimmen vollständig ausgeschrieben mit dem mitunter bezifferten Bass, von den Instrumenten bei den Ritornellen und Zwischenspielen und wo sie sonst eigenthümlich hervortreten, die Motive angedeutet. Mit dem vierzehnten Tacte des *Lacrimosa*: „*Iudicandus homo reus*", hat Mozart aufgehört; die Feder entsank seiner Hand, er hatte, wie er früher schon sagte, das Requiem für sich selbst geschrieben.

Er hatte aber die verschiedenen Sätze nicht der Reihe nach componirt, sondern je nach seiner Stimmung. So war — vor der Beendigung des ganzen *Dies irae* — das Offertorium *Domine Jesu Christe* mit der Fuge *Quam olim Abrahae* und das *Hostias* schon fertig, aber nur in derselben Weise, wie das *Dies irae,* also im Entwurf der Partitur.

„Man begreift nun (S. 692), wie Mozart, während er diesen Partitur-Entwurf mit seinem Schüler Süssmayr am Clavier oder Pulte durchging, mit ihm über die Ausführung der Instrumentation eine belehrende Unterhaltung führen konnte, wie er ihn sich versuchen liess und dann über die Art, wie es zu machen sei und wie er es sich gedacht habe, nähere Aufklärung gab, so dass Süssmayr in der That in vieler Hinsicht ein lebendiges Bild von der Partitur, wie sie werden sollte, im Kopfe zu tragen und vielfach Mozart's Hand getreu herzustellen im Stande war. Und davon legt die Ausführung selbst Zeugniss ab."

Von den drei letzten Sätzen: *Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei,* waren solche Partitur-Anlagen nicht vorhanden. Süssmayr hat diese Sätze, so wie den Schluss des *Lacrimosa,* nach seiner eigenen bestimmten Angabe „ganz neu" verfertigt, nur habe er die Fuge des *Kyrie* auf die Worte *Cum sanctis tuis* wiederholt.

Franz Xaver Süssmayr, geboren zu Steyer 1766, wurde in Kremsmünster erzogen und in der Musik von Pasterwitz unterwiesen. In Wien that er sich bald hervor und wurde schon 1792 Hof-Theatral-Capellmeister. Er schrieb zuerst ein „dramatisches Oratorium", Moses, dann eine Reihe von Opern für Schikaneder, von denen „Der Spiegel von Arkadien" (1794) und „Soliman II." (1800) weit verbreitet und beliebt waren*).

Dass ihm bei der Ausführung der Partitur-Anlagen Mozart's noch viel Spielraum im Einzelnen geblieben war, ist keine Frage. „Indessen ist die ganze Bearbeitung so

*) „Den Spiegel von Arkadien", eine Zauber-Oper, in welcher ein Bösewicht, genannt „Tarkeleon", wenn ich mich recht erinnere, die Hauptrolle spielt, habe ich im Jahre 1810 noch auf dem Hoftheater von Dessau aufführen sehen. (L. B.)

ausgefallen, dass sie nicht stört, die wesentlichen Intentionen hervortreten lässt, und man kann sich überzeugen, dass Süssmayr nirgends versucht hat, zu ändern, Eigenes einzuschwärzen.“ (S. 729.)

„Bei den drei letzten Sätzen“ — fährt Jahn fort — „steht man durchaus auf dem Boden der Vermuthung, wenn man der positiven Behauptung Süssmayr's, welche von der Witwe Mozart's bestätigt wird, gegenüber die Frage aufwirft, ob und welchen Antheil Mozart an denselben hatte. Sie gründet sich schliesslich nur auf die Ansicht, dass diese Sätze Mozart's würdig seien und dass man Süssmayr dieselben nicht zutrauen könne; jedenfalls muss die ästhetische Kritik durch den Gedanken an den schweren sittlichen Vorwurf, den sie zu erheben gezwungen wird, sehr zur Vorsicht gemahnt werden. Wenn Seyfried berichtet (Cäcilia, IV., S. 307), nach der in Wien allgemein angenommenen Meinung habe Süssmayr diese Sätze aus vorgefundenem Brouillon vollendet, Mozart habe die *Osanna*-Fuge nach dem *Benedictus* gross ausführen wollen — was gegen den Ritus wäre, und auch zu der Schluss-Fuge *Cum sanctis* ein neues Thema im Kopfe gehabt, so sind die Gründe für diese Meinung schwerlich ernsthaft geprüft worden.

„Süssmayr, der als ein junger Mann von 27 Jahren damals Salieri's und Mozart's Unterweisung genoss, hatte sich an den letzteren eng angeschlossen, ging in seinem Hause aus und ein und war in jener Zeit, wie Seyfried sich ausdrückt, „„des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte““. Er benutzte diesen lebendigen Verkehr, um sich ganz in Mozart's Weise hinein zu arbeiten, und es gelang ihm so gut, sich die Factur desselben anzueignen, wobei es ihm denn auch nicht immer auf Aneignen der Gedanken ankam, dass Seyfried von mehreren seiner Werke ernsten Stils behauptet, man würde sie für Mozart'sche halten, wenn es nicht feststände, dass sie von Süssmayr wären (Cäcilia, III., S. 295); von Instrumental-Compositionen hat mir Hauptmann berichtet, die auch ganz Mozart's Technik zeigten und allenfalls für leichtere Arbeiten desselben gelten könnten. Sievers, der sich Süssmayr's lebhaft angenommen hat, erinnert an dessen Oper „Der Spiegel von Arkadien“, welche zuerst im Jahre 1794 gegeben, allgemeinen Beifall gefunden und sich neben der Zauberflöte gehalten habe, an einzelne Stücke, welche als Muster eben so wohl des leichten, natürlichen, graziösen und doch charakteristischen, als des tragisch-ernsten Stils galten, so dass man ihn nicht ohne Weiteres als unbedeutend verwerfen dürfe. Die genauere Prüfung, welche ich mit dem Spiegel von Arkadien und mit Soliman II., so wie einigen kleineren Kirchen-Compositionen Süssmayr's angestellt habe, um mir von seinen Leistungen eine Vorstellung zu bilden, hat mich eine leichte, aber oberflächliche Erfindung, eine gewandte und glatte Factur und fast durchgehend die augenfällige Nachahmung Mozart'scher Weise bei ihm finden lassen. Als man noch allgemein unter dem unmittelbaren Einflusse derselben stand, mochte eine gewisse Frische und Lebendigkeit darüber täuschen können, dass hier nur von einer äusserlichen Aneignung dessen, was sich absehen lässt, die Rede sein kann, und dass bei guter Begabung doch Geist, Originalität, Kraft und Tiefe fehlen. Diesen Maassstab wird man also an die letzten Sätze des Requiem anzulegen haben.

„Das *Sanctus* und *Osanna* sind kaum von der Art, dass sie eine ganz bestimmte Entscheidung zulassen. Dass das *Sanctus* sehr kurz und knapp gehalten ist, würde nicht dagegen sprechen, dass es von Mozart sei, denn alle Sätze des Requiem, so weit nicht die fugirte Behandlung sie ausgedehnt hat, sind in ähnlicher Weise gedrängt; eben so wenig dürfte man eine unangenehme Fortschreitung der Geigen geltend machen, da die Ausführung in keinem Falle von ihm herrührt. Auf der anderen Seite reicht es nicht hin, dass der Satz den Charakter würdiger Pracht sehr gut ausdrückt und der Eintritt des *Pleni sunt coeli* von wahrhafter Majestät ist, um ihn Süssmayr bestimmt abzusprechen. Gewiss steht er nicht ganz auf gleicher Höhe mit den besten der früheren Sätze. Die kurze Fuge des *Osanna* ist lebendig, kräftig und in ihrer knappen Präcision tadellos; es ist nichts dagegen einzuwenden, dass Mozart sie geschrieben haben könne, allein dass ein talentvoller, wohlgeschulter Musiker wie Süssmayr sie nicht habe schreiben können, dafür werden schwerlich sichere Merkmale aufzuweisen sein.

„Etwas anders verhält es sich mit dem *Benedictus*, bei welchem nach der üblichen Auffassung Solostimmen eintreten, in einem lang ausgesponnenen Quartett von weichem Charakter. Zelter sagt von demselben (Briefw. mit Göthe, IV., S. 353): „„Das *Benedictus* ist so vortrefflich, als möglich, und kann nicht von Mozart sein; die Schule entscheidet so etwas. Süssmayr kannte Mozart's Schule, aber er war nicht drinnen gewesen, hatte sie nicht in der Jugend gemacht, und davon finden sich in dem schönen *Benedictus* hier und dort Spuren.““ Er hat gewiss Recht. Das erste vom Alt vorgetragene Motiv, der Gedanke, die einzelnen Stimmen einander zurufen zu lassen, könnte sehr wohl von Mozart herrühren, aber die Ausführung sicherlich nicht. Offenbar stockt die Bewegung, als der Sopran nach dem Alt wieder in der Tonica einsetzt, und die Hinüberleitung in die Dominante ist sehr lahm, noch lahmer nach dem Abschluss des ersten Theiles das mühsame Festsetzen in *F-dur* und statt einer Durcharbeitung, die man hier erwartet, der unmittelbare Rückgang durch die Sep-

time in den ersten Theil, der dann in seiner ganzen Ausführlichkeit wiederholt wird; weder die Anlage noch die Durchführung ist Mozart's würdig. Ferner ist es kaum glaublich, dass er im Zwischenspiel das *Et lux perpetua* aus dem *Requiem* in so auffallender Weise copirt haben würde, wie es hier geschehen ist, ohne dass ein Grund vorliegt, der eine Anspielung auf jene Stelle veranlasst hätte. Sodann kommt auch die ganz abweichende, dicke und volle Instrumentation in Betracht, die allerdings auch in den anderen Sätzen nicht von Mozart ausgeführt ist, hier aber von der Anlage des Ganzen nicht wohl zu trennen ist, wie sie sich denn von der aller anderen Sätze unterscheidet, auch durch die Anwendung von zwei Posaunen, die Mozart sonst nie anwendet, und die hier wie zum Ersatz von Hörnern gebraucht sind. Endlich ist der Charakter des Ganzen nicht nur weich und zart, sondern an manchen Stellen weichlich und süss, und sticht in dieser Hinsicht gegen den Ernst der übrigen Sätze, auch gegen das *Tuba mirum*, sehr merklich ab. Das *Osanna* ist wie gewöhnlich eine stricte Wiederholung des ersten, nur sind wegen der veränderteten Tonart die Stimmen versetzt.

„Aber in eine ganz andere Region versetzt uns das *Agnus Dei*. Hier ist die innige, tiefe Empfindung, die edle Schönheit und die Eigenthümlichkeit der Erfindung, welche wir in den ersten Sätzen des Requiem bewundern. Die herrliche, ausdrucksvolle Figur der Violinen:

welche der ersten Periode zu Grunde liegt, ist schwungvoll und wird durch die harmonische Behandlung vortrefflich gesteigert, worauf durch das sanfte Gegen-Motiv in seiner ruhigen Bewegung ein tröstlicher Abschluss herbeigeführt wird. Die zweimalige Wiederholung ist wirksam modificirt und gesteigert und der Schluss durch eine neue schöne Wendung hervorgehoben; in Allem ist sichere Meisterschaft und Vollendung. „„Hat das Mozart nicht geschrieben,"" sagt Marx (Berl. Musik-Ztg., 1825, S. 379), „„nun wohlan, so ist der, der es geschrieben, Mozart!"" Ich habe bei Süssmayr nichts gefunden, wodurch ich mich berechtigt fühlte, ihm die Conception dieses Satzes zuzuschreiben, und ich habe die Ueberzeugung fassen müssen, dass wenigstens die Haupt-Idee Mozart angehört, und Süssmayr kaum einen wesentlicheren Antheil an diesem Stücke haben kann, als an jenen früheren. Zwar verliert seine ganze Aussage ihre volle Glaubwürdigkeit, wenn gegen einen Punkt ein gegründeter Zweifel erhoben werden kann, doch wage ich nicht mit Sicherheit zu behaupten, dass Süssmayr im *Sanctus* und *Benedictus* Mozart'sche Skizzen benutzt haben müsse.

„Fasst man den Theil des Requiem ins Auge, welchen Mozart selbst vollendet oder so weit ausgeführt hat, dass dem Kundigen das Kunstwerk seinem Wesen nach vollkommen klar entgegentritt, so wird man nicht anstehen, diesem Werke dieselbe Höhe künstlerischer Vollendung zuzugestehen, welche Mozart in den grössten Schöpfungen seiner letzten Jahre erreicht hat. Es offenbart uns dieselbe Tiefe der Empfindung, denselben Adel der Schönheit, dieselbe Meisterschaft der Form, welche durch die vollkommene gemüthliche und künstlerische Versenkung in die besondere Aufgabe eine eigenthümliche Schöpfung hervorgebracht haben. Besonders tritt dies hervor, wenn man das Requiem mit den verwandten Leistungen sowohl Mozart's selbst als seiner Zeitgenossen vergleicht; die Ueberlegenheit fällt um so mehr in die Augen, als Mozart auch hier die durch lange Tradition festgestellten Formen im Wesentlichen festhält, weil er innerhalb derselben das Eigenthümlichste zu leisten sich fähig fühlte. Eben so wenig tritt er den Anschauungen, welche die Seelenmesse in ihrer Stellung im katholischen Cultus ausdrückt, in irgend einer Weise entgegen, indem er über sie hinaus zu gehen oder etwas Fremdes, nur ihm Eigenes hinein zu legen sich bestrebte; die volle, unbefangene Hingebung, welche die unumgängliche Bedingung des wirklich künstlerischen Schaffens ist, wird nirgends getrübt; die menschliche Empfindung, die religiöse Anschauung, die künstlerische Auffassung sind mit einander in völliger Harmonie. Auf dieser Einheit beruht die Bedeutung des Requiem; denn auf diesem Grunde allein konnte die Individualität Mozart's zur vollen Geltung gelangen, um in Freiheit und Sicherheit, ohne je Gefühl und Bewusstsein des Gebietes, auf welchem sie wirkt, zu verlieren, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln ein Kunstwerk zu schaffen, das in jedem Momente das innerste Leben seines Urhebers ausspricht. In diesem Sinne dürfen wir sein Wort wiederholen, dass er das Requiem für sich geschrieben habe; es ist der wahre, echte Ausdruck seiner auf das Höchste gerichteten künstlerischen Natur, sein unvergängliches Denkmal."

Zur Theorie der Tonkunst.

S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Nebst Analysen von Duetten, Terzetten u. s. w. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen. Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von Bernhard Scholz. Berlin, Ferd. Schneider. 1859. VIII und 182 S. gr. 8 und 78 S. grössere Noten-Beispiele.

[*]

Diese Schrift ist zugleich ein würdiges Denkmal, das ein ehemaliger Schüler seinem Lehrer, einem der grössten Musikgelehrten unserer Zeit, errichtet, und ein schätzbares didaktisches Werk, das jedem Musiker, der seine Studien auf dem wahren Fundamente der Tonkunst gründen will, ein sicherer Wegweiser sein wird. Wir sprechen dieses Urtheil nach dem, was uns in dem Buche vorliegt, aus, ohne zu untersuchen, wie viel davon auf den Urheber oder auf den Bearbeiter und Herausgeber kommt. Einen sicheren Wegweiser nennen wir es, weil es sich fern hält von musik-philosophischen, grösstentheils doch nur hypothetischen Erklärungen und Entwicklungen, und in präciser und überall klarer Darstellung die Lehren einfach hinstellt und sie auf höchst zweckmässige Weise aus Beispielen abzieht und an Beispielen erläutert. Diese ungemein praktische Methode unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von ähnlichen, dass hier nicht bloss eine Menge von kleineren Noten-Beispielen, die zur Veranschaulichung der theoretischen Vorschriften gemacht sind, erscheinen, sondern dass die analytische Zerlegung ganzer Compositionen den Schüler so recht eigentlich *in medias res*, mitten in den Kunstbau hineinführt, und den Gesammt-Eindruck desselben, der zunächst bei jedem Musikstücke, mag es frei oder streng geschrieben sein, im Gefühl wurzelt, allmählich durch Sonderung und Zerlegung der symmetrischen Verhältnisse der einzelnen Theile vor den Richterstuhl des Verstandes stellt, und so mit dem Auffinden und Verfolgen der aus dem Werke abgezogenen Lehren zugleich die künstlerische Wirkung der richtigen Anwendung derselben versinnlicht. Dazu sind hier vierzehn mehr oder weniger ausgedehnte contrapunktische Stücke benutzt, meist von älteren italiänischen Meistern; nur Nr. V. ist ein Duett von dem Niederländer Lassus, Nr. VI. ein *Canone circolare* und Nr. XIV. ein *Canone a 16 voci in quattro cori reali* von Dehn, und Nr. VIII. eine *Fughetta a 2 voci* von Scholz.

Der Inhalt des Werkes zerfällt in sechs Capitel. I. Die Lehre vom einfachen Contrapunkte. — II. Die Lehre von der Nachahmung (Erster Theil).—III. Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkte. — IV. Lehre von der Nachahmung (Zweiter Theil, drei- und vierstimmiger Canon u. s. w.).—V. Lehre von der Fuge (einfache, Doppel-Fuge u. s. w.). — VI. Vielstimmiger Satz. (Diese Ueberschrift ist nicht ganz deutlich; es ist damit der mehr als vierstimmige Satz gemeint.) Die Analysen der vorher erwähnten Compositionen sind zwischen die Capitel eingeschaltet, zu deren Erläuterung sie gehören. Die Anordnung, einen Theil der Lehre von der Nachahmung vor den doppelten Contrapunkt zu stellen, rührt von Dehn her, wie die Vorrede sagt: „Er machte es dadurch möglich, dass der Schüler auch schon vor Kenntniss dieser letzteren Schreibart selbstständige Compositionen, Duette u. s. w. arbeiten konnte.

Das Ganze ist aus hinterlassenen Abhandlungen von Dehn und aus Erinnerungen an dessen mündliche Ueberlieferung zusammengestellt. An schriftlichem Material lag die ausführliche Abhandlung über den doppelten Contrapunkt (Capitel III.) auch in der Form so ausgearbeitet vor, dass Scholz sie fast wörtlich aufnehmen konnte. Ausserdem wurden einzelne Abhandlungen über den einfachen Contrapunkt, den Canon und die Fuge, die sich ebenfalls vorfanden, benutzt. Der Verfasser hat daraus den ganzen Unterricht Dehn's möglichst getreu zu reconstruiren gesucht, um so einiger Maassen lebendig in dem Leser die Anregung zu erwecken, die Dehn's Schüler in so reichlichem Maasse aus seiner Unterweisung schöpften. Er bittet desshalb auch insbesondere seine Unterrichts-Genossen bei Dehn um Mittheilung ihrer Bemerkungen über das Werk, sofern sie zur Vervollständigung u. s. w. beitragen können.

Dass Dehn seinen Unterricht über die Kunst, mehrere Melodieen selbstständig neben einander zu führen, mit dem zweistimmigen Satze beginnt und nicht erst eine Abhandlung über die Melodie selbst an und für sich genommen vorausschickt, rechtfertigt der Verfasser in der Vorrede folgender Maassen: „Dehn pflegte mit Mattheson zu sagen: „„Melodiker wird einer nur von Gottes Gnaden““; und in der That, so interessant es auch ist, die Gesetze der Melodie zu ergründen, von praktischer Bedeutung für den Unterricht ist eine Lehre von der Melodie nicht; denn wehe dem Componisten, dem dieses Capitel nicht in der Seele lebendig ist. Alle unsere grossen Meister haben eine tüchtige Schule des Contrapunktes durchgemacht; es ist aber zu bezweifeln, dass Einer von ihnen „„in der Melodie unterrichtet wurde.““ —

Man kommt allerdings, wenn man gewahr wird, wie die Melodie heutzutage nach und nach zu verschwinden scheint, zu der bitteren Bemerkung, dass wir die Melodie, seitdem wir sie machen lehren, erst recht ganz und gar verlieren. So wird denn allmählich der Grundsatz, dass das melodische Element, d. i. die musicalischen Ideen, die Hauptsache, die Seele der Musik sind, sogar geradezu in Frage gestellt; ja, es ist schon so weit gekommen, dass man sich der Melodie schämt — freilich aus demselben Grunde, aus dem die Damen mit bleichen Wangen die rothen Backen Anderer für unanständig halten.

Doch wie? Sind denn die Combinationen des Contrapunktes, die so genannten musicalischen Rechen-Exempel, nicht der Tod der Melodie? — Das ist auch so eine von den nichtswürdigen Ausflüchten der Unwissenheit und Be-

quemlichkeit, um nicht zu sagen: Faulheit, womit das Schlaraffenleben der Kunstjünger seine Laster verhüllen und den Mangel an Fleiss und Ernst, an Energie des Willens und an Beharrlichkeit ausdauernden Studiums rechtfertigen will. Was brauchen sie Contrapunkt? Sie haben ein weit praktischeres und bequemeres Compositions-Werkzeug, genannt Clavier; darauf legt man die zehn Finger, wechselt damit nach Gutdünken ab, überträgt die Klang-Resultate aufs Papier, setzt eine Ueberschrift, ein Motto, ein Programm oben darüber, und die Sinfonie ist fertig.

Von so falschen Wegen kann nur das ernste Studium des Contrapunktes abhalten und verirrte jugendliche Talente zurück auf die einzig feste und sichere Bahn zur Meisterschaft führen. Nur die Kunst, die Grund-Elemente eines Musikstückes, die als fest gegliederte Melodieen dem Geiste entspringen, durch thematische Behandlung zu entwickeln, den ganzen in ihnen liegenden Gehalt zur Geltung zu bringen, erzeugt Meisterwerke, welche der Zeit spotten. Um aber zu freier Bewegung in der Anwendung der allgemeinen Gesetze der polyphonen Schreibart zu gelangen, muss man erst in den strengen Formen zu Hause werden; von der Beschäftigung mit ihnen gilt, was der alte Quintilian von den grammatischen Studien sagt: „Diese Disciplinen hindern den, der in ihnen hangen bleibt, nicht aber den, der durch sie hindurch geht."

Allen ernsten Musikbeflissenen sei desshalb Dehn's Lehre vom Contrapunkte bestens empfohlen, zumal da sie nicht zu befürchten haben, dahei in ein mystisches Labyrinth zu gerathen, sondern in ein symmetrisches Gebäude treten, in welchem jeder Raum seinen bestimmten Zweck hat und wo überall für Licht gesorgt ist.

Ein wiener Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik".

In der neuen leipziger Musik-Zeitschrift hat sich seit längerer Zeit ein ehrwürdiger Hofmeister der gesammten wiener Kritik etablirt, der nicht bloss jedes von dem seinigen abweichende Urtheil als Unsinn proclamirt, sondern auch die sittlichen Motive fremder Kritiker fleissig verdächtigt. Er steht felsenfest ein für die „vollständige Beschränktheit, Haltlosigkeit und Phrasenmacherei der wiener Kritik", deren Motiv „einzig und allein Eitelkeit ist". „Lassen wir Kindern ihr Spielzeug," ruft der Würdige, „nur dorthin mögen sie sich nicht drängen, wo nur Männern das Recht zusteht, zu Rathe zu sitzen. Die wiener Recensenten haben hierzu nicht das Recht." Gesonnen, diese Frechheit nicht länger zu dulden, nahmen wir heute die Feder zur Hand, als sich bei genauerer Durchsicht jener Blätter unser Zorn besänftigte und ein anhaltendes, wohlthuendes Lächeln uns erwärmte. Tragen denn die meisten jener Schriftstücke nicht die Unterschrift „φ" und stottern einen uns wohlbekannten Stil, ähnlich den „deutschen Arbeiten" des Unter-Quartaners im Kladderadatsch? Sollten wir dieses φ nicht kennen? Sollte das „Karlchen Miessnick" der wiener Musik-Kritik uns fremd sein, welches jeden *As-dur*-Dreiklang mit rasendem Entzücken begrüsst und dann ausführlich kritisirt, d. h. Haufen von Superlativen darüber thürmt, in welche es Ausrufungszeichen steckt? Wenn nicht „Philokales" selbst, so ist jener Bussprediger seinen wiener Collegen jedenfalls ein stilistischer Doppelgänger. Graf Laurencin hat zwei Broschüren geschrieben, die eine über „Kirchenmusik", die andere über Schumann's „Peri". Beide wurden vom Publicum und der Kritik schmählich ignorirt, kaum dass Zarncke's Literaturblatt die „deutsche Arbeit" über Kirchenmusik als ungeniessbar abfertigte, oder die Wiener Zeitung den „Peri-Aufsatz" mit beissendem Spott übergoss.

Es ist begreiflich, dass diese Erfolge dem Verfasser doch nicht ganz genügten, und er wünschen musste, etwas rascher berühmt zu werden. Er schrieb eine „Abwehr" gegen die vor sechs Jahren erschienene Abhandlung „vom Musicalisch-Schönen"*).

Mit einer Besprechung dieses neuen Laurencin'schen Buches sind wir leider noch immer im Rückstand, da wir trotz der bussfertigsten Vorsätze nicht im Stande waren, die erste Hälfte desselben durchzulesen, auch für Geld und gute Worte Niemanden aufzutreiben vermochten, der sich an die zweite Hälfte wagte. Zum Glück ist es für jeden Beurtheiler einer Laurencin'schen Schrift äusserst räthlich, sich nicht zu übereilen. Ehe man noch mit der Kritik über eine Ansicht von Laurencin fertig wäre, hätte dieser vielleicht schon die entgegengesetzte gefasst und veröffentlicht. Gegenwärtig zweiter Landvogt der Zukunftsmusik in Wien, war Graf Laurencin vordem der sanfteste Wächter der alten Schule; da gab es keinen Zopf, den er nicht liebend gehegt und gepflegt hätte in der seligen Wiener Musik-Zeitung.

Graf Laurencin hat noch im Herbste 1856 (also nach längst überstandener jugendlicher Gährung) über Liszt's „Festmesse" ein verwerfendes Urtheil veröffentlicht, worin hauptsächlich ihr Mangel an Würde und religiösem Sinne gerügt war. Schon ein Jahr später war der freundliche Mann ganz entgegengesetzter Ansicht, und gegenwärtig schreitet er in unabsehbaren Reihen von Artikeln jedem Tacte der Liszt'schen Messen mit geschwungenem Rauch-

*) „Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musicalisch-Schönen. Eine Abwehr von Graf Laurencin. Leipzig, 1860. Herrn Hof-Capellmeister Franz v. Liszt gewidmet."

fasse lobsingend nach. Er sieht darin nur „inbrünstiges Beten im Geiste urchristlicher Gläubigkeit, reines Schauen des Unsichtbaren und gänzliches Aufgehen der Menschennatur in der Anbetung des absoluten Geistes, tiefes Erfülltsein vom Inhalt der hehren Sprache der Urkirche und mit dem Weihekusse unserer Gegenwart besiegelte Kraft-Momente symbolisch-dramatischen Kirchenstils."

Nachdem Graf Laurencin dergestalt die Verwandlung vom Haydn-Mozart'schen Lämmlein zum feuerspeienden weimarer Hausdrachen so schnell fertig brachte, müssen wir in unserer kleinen Angelegenheit ihm doch mindestens eben so viel Zeit gönnen.

So weit wir in diesem wehmüthigen Brei von Gefühl und Grobheit — wir meinen Graf Laurencin's Broschüre —vordringen konnten, sehen wir unseren liebenswürdigen Freund die angefochtene Schrift Zeile für Zeile heftig zausen und jeden Satz derselben durch Ausrufungen wie folgende vernichten: „Unsinn, du siegst!" „Arme Tonkunst!" „Nun schön; ich danke für diese Belehrung!" „Fort mit dem unwürdigen Zeug!" „Das also sind die goldenen Früchte des Umsturzes!" „Bravo, nur so fort!" „Unbegreiflich, aber leider doch gedruckt!" „Da hat man es wieder!" „Immer besser; jetzt wird die Tonkunst gar schon zu einem Pudel herabgewürdigt!" „Ich verstehe die Welt nicht mehr!" —Von dem Urheber so tiefer und geistvoller Bemerkungen, wie die angeführten, ist uns nur Eines unerklärlich: Was konnte ihn nur bewegen, eine anspruchslose Abhandlung von etwa hundert Seiten, die nach seinem Ausspruche durch und durch „haltloses Gerede", und deren „einzige Lichtseite das Stilistische ist", in einer fast dritthalbhundert Seiten starken Gegenschrift mit so barbarischer Anstrengung zu bekämpfen? Muss nicht ein Buch, welches nur halb so schlecht ist, als Laurencin unsere Schrift darstellt, in einem halben Dutzend Jahre von selbst für immer beseitigt sein? Also — „wozu der Lärm? Was steht dem Herrn zu Diensten?" Warum foltert unser gefühlvoller Freund sein Herz mit der Betrachtung solcher Nichtigkeiten? Warum greift er seinen geringen Sprachschatz so leichtsinnig an und überanstrengt die „matten Denkflügel" *) seines Geistes? Bedenke er doch, dass er sich noch zu erhalten hat für seine anderen „guten Freunde" und für die Zukunft der Zukunftsmusik und für das adelige Scharfrichter-Amt in der „Brendel'schen"! Die Welt ist sehr schlecht, die Wissenschaft gefühllos; noch viele wiener Kritiker sind zu richten und zu vernichten, und gegen dieses alles haben wir ja nur Einen Grafen Laurencin!

Wien, 24. Januar 1860. Ed. H.

*) Erfindung des Grafen Laurencin.

Stimmen aus Paris über Richard Wagner's erstes Concert.

Richard Wagner hat am 25. Januar im Theater der italiänischen Oper sein erstes Concert gegeben. Das Programm enthielt: 1) Ouverture aus dem fliegenden Holländer (*Le Vaisseau-Fantôme*). 2) Marsch und Chor, 3) Einleitung zum dritten Acte, 4) Pilgerchor aus dem Tannhäuser. 5) Ouverture zum Tannhäuser. 6) Präludium zu Tristan und Isolde. 7) Einleitung zu Lohengrin. 8) Hochzeitsmarsch mit Chor, 9) Einleitung zum dritten Acte und Brautlied aus Lohengrin.

Eine Stimme. Da Wagner wiederholt erklärt hatte, dass er von der gegenwärtigen Generation nichts zu erwarten habe, so erregte die Ankündigung seines Concertes starke Zweifel an der Aufrichtigkeit jener Erklärung. Dem sei, wie ihm wolle, schon der Name Wagner brachte die ganze musicalische Welt in Bewegung, alle Künstler und Kunstfreunde waren auf den Beinen, der Saal Ventadour vollständig gefüllt.

Was wir, vorläufig abgesehen von unserer Ansicht über sein System, zunächst zu bestätigen haben, ist, dass Wagner bei seinem Auftreten durch warmen Applaus begrüsst wurde und dass sich dieser Applaus nach jedem Stücke und am Schlusse des Concertes wiederholte. Wir wollen ferner bestätigen, dass er in der Verwirklichung seines Systems eine grosse Willenskraft, Ausdauer und selbst musicalisches Talent zeigt. Wir werden später sehen, ob das französische Publicum der Meinung ist oder nicht, dass diese seltenen Eigenschaften im Dienste einer besseren Sache hätten verwandt werden können. (*Révue et Gazette musicale,* Nr. 5.)

Eine andere Stimme. Lassen Sie mich Sie vor Allem von dem Ereigniss des Tages unterhalten. Seit länger als fünfzehn Jahren, wo ich Paris kenne, habe ich die musicalische Welt nicht in solcher Aufregung gesehen, als gestern Abends in Wagner's Concert. Wir wissen beide, was wir von Wagner's Musik zu halten haben, ich werde auch keine Kritik derselben machen, sondern Ihnen nur eine Vorstellung von der Wirkung geben, die er hervorgebracht hat, aus eigenem Erlebniss und als Echo der Meinungs-Aeusserungen Anderer.

Das Concert fand im italiänischen Opernhause Statt; die Italiäner Giacomelli und Beloni waren die *Entrepreneurs du succès,* das heisst also, die officiöse Beifallsspende war gut organisirt.

Das Orchester war stark besetzt, 14 erste Geigen, 10 Contrabässe u. s. w. — Das Haus von unten bis oben voll, namentlich von Deutschen, wie natürlich. Was die Musiker betrifft, so war alles, was in Paris und dessen Weichbilde

componirt, spielt, kratzt, schlägt, herbeigeströmt. Wagner tritt unter einem alle Vorstellung übertreffenden Donner von Applaus auf. Sein Orchester und sein Chor thaten sich bei diesem Lärm besonders hervor. Endlich legt sich der Sturm, der Meister dirigirt ohne Pult und ohne Partitur, worüber sogleich die Masse mit offenem Maul staunte. Er dirigirt nicht gut, aber mit Eleganz. Das erste Stück, die Ouverture zum Gespensterschiff, endigt unter mässigem Beifall. Kein Mensch hat Verstand daraus bekommen, trotz des erklärenden Programms, das man in der Hand hatte; aber man klatscht dennoch darauf los, und der unbefangene Beobachter merkt, dass er sich unter einem Publicum befindet, das entschlossen ist, eher zu sterben, als keinen Erfolg zu erzielen.

Nach dem Marsch und der Ouverture aus Tannhäuser wird der Beifall stürmisch bis zum Rasen. Wagner wendet sich nach dem Orchester um und applaudirt selbst seine Musiker, was hier ganz neu war.

Die erste Abtheilung des Concertes ist aus. In meiner Loge war ich mit zwei Bekannten zusammen; der eine, ein tüchtiger Musiker und vortrefflicher Dirigent, war erstaunt, empört und gelangweilt; der andere, ein geistreicher Feuilletonist, fand, dass das Neue in dieser Musik nicht schön, und das Schöne darin nicht von Wagner sei. Wir treten in den Gang. Da schiesst S., der tüchtigste der pariser Kritiker, wie ein losgeketteter Tiger an uns vorüber: „Nein, Ihr Herren aus Deutschland! den zu verschlucken, dazu sollt Ihr uns nicht kriegen! Also das ist der berühmte Wagner? Na, warte!"

Nach dieser fürchterlichen Drohung eilt er hinweg und wir purzeln die Treppe hinunter und treten in den Foyer. Der Saal war ein wogendes Meer, vom Sturm der entgegengesetztesten Meinungen aufgewühlt. Maler, Baumeister, homöopathische Doctoren, Musiker fünfzehnten Ranges redeten sich entzückt an, umarmten sich mit Thränen in den Augen und verkündeten laut, dass so etwas Schönes noch nie geschrieben worden! M., der Anführer des bekannten Quartetts, erklärt in vollem Ernst, jetzt sei der Nachfolger Beethoven's und Mozart's erstanden. B., der Verfasser eines Lehrbuchs der Harmonie, ist betäubt und erstaunt und ist durch keine einzige der Tannhäuser-Harmonieen verletzt worden. Die klugen Leute sagen, man müsse so etwas erst öfter hören; die Commis der deutschen Bankhäuser aber sind trunken vor Freude.

Nun, da haben Sie die Bewunderer! Brauche ich Ihnen aber erst noch zu sagen, dass der gesunde und verständige Theil des Publicums und besonders alle tüchtigen Musiker ganz anders denken? Da stehen zwei bei einander: der eine setzt mit der grössten Klarheit aus einander, dass ein Componist, der weder Erfindungs-Talent noch Form hat, unmöglich dauernden Erfolg haben kann; der andere sagt weiter nichts, als: „Das ist denn doch zu stark!" und geht nach Hause. Auber bemerkt ganz ruhig: „Ich finde durchaus nichts Neues in dieser Musik." Ein Anderer, Dirigent hiesiger Orchester-Concerte, braus't in wahrem Zorn auf, ein dritter findet jeden Spass bei dieser ernsten Angelegenheit übel angebracht. Fiorentino geht mit einem nichtsverrathenden undurchschaulichen Gesicht durch die Menge auf und ab. Berlioz und Gounod, die Wagner persönlich kennen, — — —.

Der zweite Theil des Concerts beginnt. Wir hören einen Instrumentalsatz aus Tristan und Isolde. Das ist in der That der Paroxysmus der Wagner'schen Muse. Denken Sie Sich einen Organisten, der die Hände auf die Orgel legt und eine Viertelstunde lang Folgen von ausgehaltenen Accorden zu Gehör bringt, wobei er nur von Zeit zu Zeit einen oder den anderen Finger wechselt. Nun ist aber der Organist ein unwissender Harmoniker; er genirt sich nicht, seine Finger zuweilen an Tasten kleben zu lassen, die mit den folgenden Accorden gar nichts mehr zu thun haben. Nun, da haben Sie eine ungefähre Vorstellung von dem form- und ideenlosen Gewirr, das uns aus Tristan und Isolde aufgetischt wurde.

Nachher kam die Introduction zum Lohengrin mit ihren still siedenden Theemaschinen-Effecten, dann der Hochzeitsmarsch aus derselben Oper wiederum mit grossem Applaus.

Die musicalische Welt ist in unerhörter Gährung. Wir müssen uns auf einen heftigen Federkrieg gefasst machen. Es gibt Leute, die da sagen, Wagner werde im Sturm die Bühne der grossen Oper erobern; Andere behaupten, der Erfolg der Ueberraschung werde nicht lange dauern und Meyerbeer könne noch ruhig schlafen. Das ist aber gewiss: Berlioz's Actien sind bei einem grossen Theil des Publicums seit gestern Abends bedeutend gestiegen. Selbst entschiedene Gegner desselben sagen, er sei doch ein ganz anderer Dichter! Jedenfalls hat Paris für die Musiker jetzt eine interessante Physiognomie. Man mag für oder wider sein, es ist immer nützlich für die Kunst, wenn solche Persönlichkeiten wie Wagner auftreten, weil sie Kämpfe und Reibungen veranlassen, die am Ende immer der Sache der wahren Kunst zu gut kommen. Aber es gehört viel Zeit dazu, um Jeden an seinen gehörigen Platz zu stellen und die Wahrheit vom Irrthum zu unterscheiden.

Eine dritte Stimme. Es wird Ew. Wohlgeboren als Patrioten freuen, zu vernehmen, dass Richard Wagner in seinem gestrigen ersten Concert einen beispiellos glänzenden und begeisterten Erfolg errungen hat. Paris, den 26. Januar 1860. (H. v. B.)

Eine vierte Stimme.—Ich versichere Dir, dass ich bei der Geschichte ganz nach Pflicht und Gewissen gehandelt habe; um nicht für einen menschenfeindlichen Musiker gehalten zu werden, bin ich ins Concert gegangen, habe sieben Francs bezahlt und sie nicht bereut, denn der Preis für meine Indignation hätte viel theurer sein müssen. Welch ein roher, niedriger Materialismus! Ich hatte erwartet, eine Musik von neuer Erfindung kennen zu lernen, und erstaunte, nichts zu finden, als einen flachen Plagiarius Berlioz's! Ich liebe Berlioz's Musik keineswegs, wiewohl ich seine wunderbare Kenntniss gewisser Klang-Effecte zu schätzen weiss. Aber dennoch habe ich ihn bei dieser Gelegenheit bedauert, denn er muss sich unglücklich fühlen, sich so nachahmen und carikiren zu sehen. ——Nach der ersten Abtheilung verliess ich meine Loge; keine Macht hätte mich wieder hinein gebracht. Eines kann ich mir aber nicht erklären: wie solche *Niaiserie* in Deutschland hat aufkommen können! Da muss ich denn doch sagen, dass es hier in unserem armen musicalischen Lande Gott sei Dank eine Menge Leute gibt, Künstler und Dilettanten, die meine Ansicht vollkommen theilen, wenn auch nicht überall eben so offen aussprechen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Um unseren Lesern die interessanten Correspondenzen aus Paris nicht vorzuenthalten, mussten wir den Bericht über das siebente Gesellschafts-Concert für die nächste Nummer zurücklegen.

Im zweiten Concert des kölner Männergesang-Vereins Sonntag den 5. d Mts. wird der k. preussische Hofpianist Herr Hans von Bülow zum ersten Male in Köln auftreten.

Der aus Anlass der vorjährigen Tonkünstler-Versammlungen in Leipzig von der Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik ausgeschriebene Preis von 10 Louisd'or für die beste Beantwortung der Frage: „Welche Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkt worden sind", ist dem Musik-Director C. F. Weitzmann in Berlin anerkannt worden.

Richard Wagner's Tannhäuser in Wien. Vor zwei Jahren brachte bekanntlich der Director des Thalia-Theaters, Hoffmann, den Tannhäuser in Wien zuerst auf die Bühne. Im vorigen Jahre erst, am 19. November, kam er auf dem Hof-Operntheater zur Aufführung. Bis zum 8. Januar erlebte er neun Vorstellungen bei gefülltem Hause. Ueber Wagner's Musik überhaupt enthält die Nr. 2 der wiener Recensionen einen Artikel, der mit demjenigen, was in der Niederrh. Musik-Zeitung oft gesagt ist, übereinstimmt und namentlich auf dessen Verwandtschaft mit Weber, Marschner, zuletzt Meyerbeer, Berlioz und Verdi hinweis't. — Interessant ist aber der Schluss:

„Schauen wir uns um mit der Frage: Aus welchen Schichten recrutiren sich bei uns in Wien die Bewunderer der Wagner'schen Opern? so finden wir: ein kleines Häuflein eigentlicher Zukünftler, d. h. Anhänger der Wagner'schen Reform-Theorie, einige gebildete Musiker, welche in Wagner's Streben nach dramatischer Wahrheit eine heilsame Reaction gegen den Einfluss der italiänischen Musik zu sehen glauben; ferner eine ansehnliche Zahl verbildeter und eine noch ansehnlichere Zahl ungebildeter Theatergänger. Was aber lockt diese beiden letzteren Kategorieen sonst wohl ins Opernhaus? Doch wohl vorzugsweise das, was Donizetti, Meyerbeer u. A. in ihren schwächsten Stunden geschaffen, doch wohl vorzugsweise Verdi's musicalische Ungeheuer! Das Publicum des Lohengrin und des Tannhäuser jubelt dem Troubadour entgegen und sehnt sich nach Rigoletto. Ist das nicht ein merkwürdiges Zeichen der Zeit? Ruft das nicht mannigfache Bedenken wach? Verdi gilt in Italien für einen „„gelehrten"" Musiker, der die culturhistorische Mission übernommen habe, die grosse Oper der Franzosen mit einem Anflug von deutscher Tiefe (!) in Italien einzubürgern. Verdi gilt also dort im vollen Ernste als Reformator, so gut wie Richard Wagner in Deutschland! — Wir wollen Wagner nicht mit einem längeren Vergleiche beleidigen. Wir unterscheiden wohl das künstlerische von dem rohen naturalistischen Wesen. Ganz aber lässt sich eine entfernte Verwandtschaft mit dem Autor des Nabucco nicht hinwegnehmen, wenn man bedenkt, dass für Beide das offene Geheimniss des Erfolgs in der Ueberreizung des Geschmacks, in der Ueberbietung äusserlicher Mittel und endlich in dem Mangel ebenbürtiger Concurrenten liegen mag. Denn Meyerbeer schreibt keine Hugenotten mehr, und der Wallfahrt nach Ploërmel zu obsiegen, dürfte für Wagner keine grosse Schwierigkeit sein; — weniger bekannte Talente aber werden von den Opern-Intendanten heutzutage eher abgeschreckt, als ermuntert."

In Prag starb am 1. Januar der eben so als Compositeur wie als ausübender Musiker rühmlich bekannte Luigi Ricci, Director des triester Theater-Orchesters. Im letzten Hochsommer in Wahnsinn verfallen, raffte ihn ein immer mehr überhand nehmendes körperliches Siechthum rasch hin.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 7. **KÖLN, 11. Februar 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Spohr über Paris im Winter 1820 und 1821.

I.

Paris, den 18. December 1820.

— — Mit klopfendem Herzen fuhr ich durch die Barriere von Paris; der Gedanke, dass mir nun die Freude zu Theil werden würde, die Künstler persönlich kennen zu lernen, deren Werke mich schon in meiner frühesten Kindheit begeistert hatten, erregte diese lebhafte Bewegung in mir. Ich versetzte mich in Gedanken in die Zeit meiner Knabenjahre zurück, wo Cherubini mein Idol war, dessen Werke ich in Braunschweig durch das damals dort bestehende französische Theater früher kennen zu lernen Gelegenheit fand, als selbst die Mozart'schen; ich erinnerte mich lebhaft der Abende, wo die *Deux Journées* zum ersten Male gegeben wurden, wie ich ganz trunken von dem gewaltigen Eindrucke, den dieses Werk auf mich gemacht hatte, mir noch am Abende die Partitur geben liess und die ganze Nacht darüber sass, und wie es hauptsächlich diese Oper war, die mir den ersten Impuls zur Composition gab. Den Schöpfer derselben und noch mehrere andere Männer, deren Werke auf meine Ausbildung als Componist und Geiger den entscheidendsten Einfluss gehabt haben, sollte ich nun bald sehen.

Wir waren daher auch kaum unter Dach gekommen, als ich es mein erstes Geschäft sein liess, mehrere dieser Künstler aufzusuchen. Von allen wurde ich freundlich empfangen, und zwischen mir und mehreren entspann sich bald ein freundschaftliches Verhältniss. Von Cherubini war mir gesagt worden, er sei im Anfange gegen Fremde zurückhaltend, ja, finster; ich fand ihn nicht so. Er empfing mich, ohne dass ich eine Empfehlung gebracht hätte, auf das freundlichste und lud mich ein, meinen Besuch, so oft ich wollte, zu wiederholen.

Am Abende unserer Ankunft führte uns Kreutzer in die grosse Oper, wo ein Ballet mit lieblicher, charakteristischer Musik von ihm, „Der Carneval von Venedig", gegeben wurde. Sängern und Tänzern der grossen Oper merkt man es an, dass sie gewohnt sind, sich in einem grösseren Locale zu bewegen; sie tragen für diesen, im Vergleiche mit dem verlassenen Opernhause sehr beschränkten Raum viel zu grell auf. Mehrere grosse Opern, namentlich die Gluck'schen, können jetzt gar nicht gegeben werden, da man nicht einmal den nöthigen Platz für das ganze Orchester hat ausmitteln können. Daher hofft man sehnlichst auf die Vollendung des neuen Opernhauses, das aber doch, so thätig man auch daran arbeitet, vor Mitte des Sommers nicht fertig werden wird. Vor dem Ballet wurde die Oper *„Le devin du Village"*, Text und Musik von Rousseau, gegeben. Soll man es loben oder tadeln, dass die Franzosen neben dem vielen Vorzüglichen, wodurch ihre Opern-Repertoire in den letzten zwanzig Jahren bereichert worden sind, noch immer die alterältesten Sachen geben, und ist es wohl ein Zeichen eines fortgeschrittenen, ausgebildeten Kunstgeschmacks, wenn man sie die ältesten Opern von Grétry in ihrer harmonischen Armuth und Incorrectheit mit eben dem Enthusiasmus, oder wohl noch grösserem, aufnehmen sieht, als die Meisterwerke von Cherubini und Méhul? Mir scheint das nicht so. Wie lange ist es nicht schon her, dass die Opern von Hiller und Dittersdorf und Anderen jener Zeit von unseren Repertoiren verschwunden sind, obgleich diese ihrem inneren musicalischen Werthe nach den meisten Grétry'schen weit, weit vorzuziehen sind! Freilich ist es auf der anderen Seite wieder sehr niederschlagend, dass bei uns nur das Neue, es sei noch so fade und incorrect, Eingang findet und manches vortreffliche Aeltere darüber zurückgelegt und vergessen wird. Doch kann man es dem Kunstgeschmack der Deutschen hoch anrechnen, dass die Mozart'schen Opern allein eine Ausnahme davon machen und nun seit länger als dreissig Jahren fortwährend auf allen deutschen Theatern gegeben werden, weil es einen Beweis liefert, dass die

deutsche Nation nun endlich von der unübertrefflichen Vollkommenheit dieser Meisterwerke durchdrungen ist, und in dieser Ueberzeugung auch nicht irre werden wird, wenngleich das süsse musicalische Gift, das uns so reichlich von jenseit der Alpen zufliesst, noch so weit um sich greifen sollte.

Das Orchester der grossen Oper zählt im Vergleich mit den übrigen Orchestern die meisten berühmten und ausgezeichneten Künstler, soll im Ensemble aber dem der italiänischen Oper nachstehen. Ich kann darüber noch nicht urtheilen, da ich bis jetzt nur dieses gehört habe. In dem Ballet von Kreutzer, welches vom Orchester mit grosser Genauigkeit gespielt wurde, erfreute mich ein Oboe-Solo, welches von Herrn Vogt meisterhaft vorgetragen wurde. Diesem Künstler ist es gelungen, seinem Instrumente eine vollkommene Gleichheit des Tones und der Intonation in dem ganzen Umfange von *c* bis zwei Mal gestrichen *f* zu geben, ein Bestreben, woran fast alle Oboisten scheitern. Sein Vortrag ist überdies voll Grazie und Geschmack.

Weniger als das erste Mal habe ich mich vor einigen Tagen in der grossen Oper erbaut. Man gab „*Les mystères d'Isis*". Nur zu gerecht sind die Klagen der Verehrer Mozart's über die Umgestaltung der herrlichen „Zauberflöte" in dieses Machwerk, welches bei seinem Erscheinen von den Franzosen selbst in „*Les misères d'ici*" umgetauft wurde. Man schämt sich, dass es Deutsche waren, die sich so an dem unsterblichen Meister versündigten. Es ist nichts unangetastet geblieben, als die Ouverture; alles Uebrige ist durch einander geworfen, verändert und verstümmelt. Die Oper fängt mit dem Schlusschor der Zauberflöte an; dann folgt der Marsch aus Titus, dann bald dieses, bald jenes Bruchstück aus anderen Mozart'schen Opern, sogar auch ein Stückchen einer Haydn'schen Sinfonie. Dazwischen dann Recitative von des Herrn Lachnith eigener Fabrik. Aerger aber als dieses ist es, dass die Bearbeiter vielen freundlichen, selbst komischen Stellen der Zauberflöte ernsten Text untergelegt haben, wodurch die Musik dieser Stellen nun zur Parodie des Textes und der Situation wird. So singt z. B. hier die Papagena die charakteristische Arie des Mohren: „Alles fühlt der Liebe Freuden", und das liebliche Terzett der drei Knaben: „Seid uns zum zweiten Mal willkommen", wird von den drei Damen gesungen. Aus dem Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen", ist ein Terzett geworden u. s. w. Am ärgsten ist es aber, dass man sich sogar Veränderungen in der Partitur erlaubt hat; so fehlt z. B. in der Arie: „In diesen heiligen Hallen", bei der Stelle: „So wandelt er an Freundes Hand", der nachahmende Bass:



der hier nicht allein der Harmonie wegen unentbehrlich, sondern auch, auf das Wandeln deutend, so charakteristisch ist, ganz und gar, und die Bässe schlagen statt dessen nur das *h* einige Mal an. Wie nüchtern und kahl diese in Deutschland so oft bewunderte Stelle nun klingt, kannst Du Dir leicht denken. Ferner haben die Bearbeiter in den Gesängen der drei Damen, wo bei Mozart die dritte Gesangstimme nur durch die Violinen verstärkt und gestützt wird, auch Violoncells und Contrabässe gesetzt, so dass der Bass bei diesen zarten, nur dreistimmig gehaltenen Stellen in drei verschiedenen Octaven liegt, was einem gebildeten Ohr unerträglich klingt. Und so gibt es solcher Versündigungen noch mehrere. Man muss den Franzosen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass sie von je her diese vandalische Verstümmelung eines grossen Meisterwerkes (die ihnen bei der Unbekanntschaft mit dem Original nicht einmal in ihrer ganzen Ausdehnung bekannt geworden ist) entschieden gemissbilligt haben; aber wie kommt es, dass die *Mystères* dessen ungeachtet seit 18 bis 20 Jahren ruhig auf dem Repertoire bleiben, da doch hier das Publicum, wie ich das täglich sehe, so despotisch im Theater regiert und alles durchzusetzen weiss, was es will?

Die Aufführung konnte mir, als Deutschem, nicht genügen. Selbst die Ouverture ging nicht so gut, als sie von einem so herrlichen Vereine vorzüglicher Künstler hätte gegeben werden können. Sie wurde zu schnell genommen und nach dem Ende zu noch mehr getrieben, so dass die Geiger zuletzt statt der Sechszehntheile nur Achtel spielen konnten. Die Sänger der grossen Oper, die im declamatorischen Gesange ihre grossen Verdienste haben mögen, sind wenig geeignet, die zarten Gesänge der Zauberflöte befriedigend zu geben. Sie singen sie mit einer Derbheit, die alles Zarte davon abstreift. Die Ausstattung an Decorationen, Garderobe und Tanz ist anständig, doch nicht so prächtig, als ich erwartet hatte. — Gestern besuchten wir die grosse Oper zum dritten Male und sahen Clari, ein grosses Ballet in drei Aufzügen, Musik von Kreutzer. So wenig ich auch das Ballet liebe, und so wenig mir selbst das Pantomimische des Aufwandes von Kunstmitteln werth scheint, die hier daran verschwendet werden, so läugne ich doch nicht, dass das pariser einige Mal, bis man durch die Monotonie der mimischen Bewegungen und durch die noch grössere der Tänze ermüdet ist, angenehm unterhalten kann. Allein selbst so vollkommen gegeben, wie hier, erscheint mir die Pantomime in der Armuth ihrer Zeichen, die immer erst einer gedruckten Erklärung bedürfen, neben dem recitirenden Schauspiel, wie ein Schattenriss neben

einer Zeichnung. Man möge ihn noch so sehr herausputzen durch goldenen Grund, verzierte Umgebung (wie hier das Ballet durch Pracht der Decorationen und Kleider), er gibt nur die Umrisse, und das Leben fehlt. So möchte ich auch das Schauspiel neben der Oper einer Zeichnung neben dem Gemälde vergleichen. Durch den Gesang erhält die Dichtung erst das Colorit, und nur ihm, unterstützt von der Gewalt der Harmonie, gelingt es, die unnennbaren, bloss geahnten Regungen der Seele auszudrücken, welche die Sprache nur anzudeuten sich begnügen muss. Die Musik zu Clari ist sehr gelungen und besonders im zweiten und dritten Acte von hinreissender Wirkung. Sie erleichtert durch richtiges Ausmalen der Leidenschaften das Verstehen der Handlung sehr, und enthält einen Schatz lieblicher Melodieen, von denen zu bedauern ist, dass sie nicht einer Oper zu Theil geworden sind. Demoiselle Bigottini gab die Hauptrolle und entwickelte ein tiefes Studium des Mienen- und Geberdenspiels. Dass sie den Ausdruck ihrer Gesichtszüge bei höchst leidenschaftlichen Situationen bis zur Grimasse steigerte, mag wohl daran liegen, dass sie bisher immer in einem grossen Locale auftrat, wo der Entfernung wegen stark aufgetragen werden musste. Vielleicht scheint es mir als Deutschem aber auch nur so; denn der Beifall war nie lärmender, als wenn sie (für mein Gefühl) die Gränze des Schönen und Graziösen überschritt.

Vor dem Ballet gab man „*Le rossignol*", Oper in einem Acte, nach welcher die deutsche, von Weigl componirte Oper „Nachtigall und Rabe" bearbeitet worden ist. Die Musik der französischen ist unbedeutend und wurde mir nur interessant durch das von Herrn Tulou meisterhaft vorgetragene Flöten-Solo. Es ist unmöglich, einen schöneren Ton zu hören, als Herr Tulou seinem Instrumente zu entlocken weiss. Seitdem ich ihn hörte, kommt es mir nicht mehr so unpassend vor, wenn unsere Dichter den Wohllaut einer schönen Stimme dem Flötentone vergleichen.

II.

Paris, den 31. December 1820.

Vierzehn Tage, sehr genussreich, sind seit Abgang meines ersten Briefes verflossen, und viel Schönes haben wir seitdem gesehen und gehört; doch muss ich mich für jetzt begnügen, Dir nur von dem zu schreiben, was in nächster Beziehung zu meiner Kunst steht. Ich habe nun vor Künstlern und Dilettanten, Kennern und Laien, als Geiger und Componist debutirt, zuerst bei Herrn Baudiot, erstem Violoncellisten der königlichen Capelle, Tags darauf bei Kreutzer und seitdem noch in drei Gesellschaften. Bei den beiden Ersten waren fast nur Künstler gegenwärtig, bei Kreutzer besonders fast alle ausgezeichneten Componisten und Geiger von Paris. Ich gab mehrere meiner Quartetten und Quintetten und am zweiten Tage mein Nonetto zu hören. Die Componisten sagten mir viel Schönes über die Composition, die Geiger über mein Spiel. Von Letzteren waren Viotti, beide Kreutzer, Baillot, Lafont, Habeneck, Fontaine, Guerin und mehrere Andere, deren Namen in Deutschland nicht so bekannt sind, zugegen, und Du siehst wohl, dass es das Mal galt, und dass ich mich zusammennehmen musste, um meinen Landsleuten Ehre zu machen. Die Partieen der Blas-Instrumente meines Nonetto's waren durch die fünf Künstler besetzt, von deren meisterhafter Execution der Reicha'schen Quintetten Du oft in den Berichten aus Paris gelesen haben wirst. Ich hatte die Freude, zwei dieser Quintetten von ihnen zu hören, behalte mir aber vor, Dir ausführlich darüber zu schreiben, wenn ich davon erst noch mehrere kennen werde. Auf allgemeines Verlangen der anwesenden Künstler mussten wir mein Nonetto an demselben Abende noch einmal wiederholen; und hatten mich die Mitspielenden schon das erste Mal durch die Fertigkeit, mit der sie dieses schwere Musikstück *a prima vista* lasen, in Erstaunen gesetzt, so befriedigten sie mich bei der Wiederholung noch weit mehr dadurch, dass sie nun in den Geist der Composition eindrangen und ihn wiedergaben. — Der junge Clavierspieler Herz, von dem Du ebenfalls in dem pariser musicalischen Allerlei gelesen haben wirst, spielte auch an jenem Abende zwei Mal, zuerst Variationen von sich über ein Thema aus der Schweizerfamilie, dann die bekannten Variationen von Moscheles über den Alexander-Marsch. Die ausserordentliche Fertigkeit dieses jungen Mannes setzt in Erstaunen; doch scheint auch bei ihm, wie bei allen hiesigen jungen Künstlern, die ich bis jetzt hörte, die technische Ausbildung der geistigen vorgeschritten zu sein; er würde doch wohl sonst in einer Gesellschaft, in der nur Künstler zugegen waren, etwas Anderes und Gediegeneres als diese halsbrechenden Kunststücke zu hören gegeben haben. Es ist aber auffallend, wie Alles hier, Jung und Alt, nur danach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, das als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Dass bei solchem Verfahren der Geist getödtet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musicalische Automaten, ist leicht begreiflich. Man hört daher auch in den hiesigen Musik-Gesellschaften selten oder nie ein ernstes, gediegenes Musikstück, etwa ein Quartett oder Quintett von unseren grossen Meistern; Jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da gibt es nichts als *Airs variés, Rondos*

[*]

favoris, Nocturnes und dergleichen Bagatellen mehr, und von den Sängern Romanzen und kleine Duetten, und wenn dies alles auch noch so incorrect und fade ist, es verfehlt seine Wirkungen nie, wenn es nur recht glatt und süss vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel daran und habe in solchen Musik-Gesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, das er meinem Spiel zollt, mit auf die Composition ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz sein, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden. Eben so ist es auch in den Theatern; der grosse, tonangebende Haufen weiss durchaus das Schlechteste vom Besten nicht zu unterscheiden: er hört mit demselben Entzücken *Le jugement de Midas*, wie *Les deux journées* oder Joseph. Man braucht nicht lange hier zu sein, um der schon öfter ausgesprochenen Meinung beizutreten, dass die Franzosen ein unmusicalisches Volk sind. Selbst die hiesigen Künstler sind dieser Meinung, und antworten mir oft, wenn ich in dieser Beziehung von Deutschland rede: Ja, dort liebt und versteht man Musik, hier nicht. So wird es auch erklärlich, wie in Paris eine herrliche Musik zu einem schlechten Theaterstücke durchfallen und eine erbärmliche Musik zu einem guten grosses Glück machen kann. Dies hat mir nun auch schon alle Lust geraubt, für eines der hiesigen Theater zu schreiben, wie ich früher wohl sehr gewünscht habe; denn abgerechnet, dass ich hier wie ein junger Componist von vorn anfangen müsste, da man von meinen Compositionen bis auf einige Violinsachen noch wenig oder nichts kennt; abgerechnet ferner, dass ich mich durch tausend Cabalen, die sich gegen mich als Fremden doppelt furchtbar erheben würden, durchzuarbeiten hätte, bis ich mein Werk zur Aufführung bringen könnte, so wäre ich am Ende mit dem Bewusstsein, gute Musik geschrieben zu haben, doch des Erfolges noch nicht gewiss, der hier, wie gesagt, fast allein vom Stücke abhängt. Man sieht dies schon aus den Beurtheilungen neuer Opern in den hiesigen Journalen, wo von dem Texte Seiten lang die Rede ist und der Musik nur mit ein paar Worten im Vorbeigehen erwähnt wird. Wäre es nicht so lucrativ, für die hiesigen Theater zu schreiben, so würde sich schon längst kein guter Componist mehr dazu hergegeben haben. So aber, bei dem bedeutenden Gewinne, den eine Oper, wenn sie gefällt, auf die ganze Lebenszeit einträgt, entstehen fast täglich neue Werke; Dichter und Componist sinnen unaufhörlich auf neue Effecte, versäumen darüber aber nicht, das Publicum durch die Journale Monate lang zu bearbeiten, sorgen am Abende der Aufführung für eine gehörige Anzahl Klatscher im Parterre, um durch alles dieses ihrem Werke eine brillante Aufnahme und sich durch diese oft wiederholten Aufführungen am Ende reiche Einnahmen zu verschaffen. Wäre in Deutschland auch nur halb so viel mit einer Oper zu gewinnen, so würden wir bald eben so reich an vorzüglichen Theater-Componisten sein, wie wir es jetzt an Instrumental-Componisten sind, und man würde dann nicht mehr nöthig haben, das Fremde auf unsere Bühnen zu verpflanzen, das der Kunstbildung der Deutschen grösstentheils so unwürdig ist.

Dass wir nun nach einem dreiwöchentlichen Aufenthalte die Theater alle und wiederholt besucht haben, versteht sich von selbst. Ich bin doppelt froh darüber, da sich jetzt bei vermehrter Bekanntschaft die Engagements für Mittag und Abend so gehäuft haben, dass wir in den nächsten vierzehn Tagen wohl nur wenige Abende dem Theater werden widmen können. Vom *Théâtre français*, dem *Odéon* und den vier kleinen Theatern schreibe ich Dir nicht, weil sie in musicalischer Hinsicht nichts Bemerkenswerthes darbieten. In den beiden ersten hört man nur Entr'acts und in den zwei anderen fast nichts als Vaudevilles. Dass diese Gattung von Theaterstücken (die, Apoll und den Musen sei es gedankt, bis jetzt noch in kein anderes Land verpflanzt worden ist) hier so sehr geliebt wird, dass vier Theater sie fast ausschliesslich geben, beweis't wohl am bündigsten, dass die Franzosen unmusicalisch sind; denn ärger kann die heilige Kunst nie und nirgends gemissbraucht werden, als in diesen Gesängen, die weder gesungen noch gesprochen, sondern in Intervallen herausgepoltert werden, die mit der vorgeschriebenen Melodie und der sie begleitenden Harmonie im vollsten Widerspruche sind. Es sind auch alle Franzosen von Geschmack einverstanden, dass diese Vaudevilles, die früher nur in Einem Theater gegeben wurden, durch ihre Vermehrung den Sinn für wahre Musik immer mehr ersticken und daher auf die Kunstbildung sehr nachtheilig einwirken. Wir haben diese Theater jedes Ein Mal besucht, um die berühmten Komiker Brunet, Pothier und Perlet kennen zu lernen, werden uns aber wohl zu keinem zweiten Besuche entschliessen können, da der Genuss, den jene Künstler durch ihren Witz und ihre unerschöpfliche Laune gewähren, durch das Anhören so schlechter Musik zu theuer erkauft wird. Merkwürdig war mir in diesen Theatern die Geschicklichkeit der Orchester, mit der sie dem Sänger, der sich nicht im Mindesten an den Tact und die Geltung der Noten bindet, zu folgen wissen. Dieses ist aber auch ihr grösstes Verdienst; im Uebrigen sind sie ziemlich mittelmässig. Das italiänische Theater haben wir aber öfter besucht und manchen Kunstgenuss dort gehabt. Gestern sahen wir endlich

denn auch Don Juan, nachdem er ziemlich lange ausgesetzt war. Das Haus war wieder, wie bei den früheren Aufführungen, überfüllt, und Hunderte von Menschen konnten schon eine halbe Stunde vor Anfang keinen Platz mehr finden. Ich wurde versucht, zu glauben, die Pariser hätten nun endlich die classische Vortrefflichkeit dieses Werkes begriffen und drängten sich in immer grösserer Menge herbei, um es zu geniessen; diese Meinung gab ich aber bald wieder auf, wie ich sah, dass die herrlichsten Nummern der Oper, das erste Duett, das Quartett, das grosse Septett und so manches Andere, ohne Eindruck auf sie zu machen, vorüberging, und nur zwei Nummern rauschenden Beifall erhielten, der überdies mehr den Sängern als dem Componisten galt. Diese zwei Nummern, die jedesmal *da capo* verlangt wurden, waren das Duett zwischen Don Juan und Zerline: „Reich' mir die Hand, mein Leben", und die Arie des Don Juan: „Treibt der Champagner", ersteres, weil es Herrn Garcia an Tiefe fehlt, in *b*, und letzteres gar einen ganzen Ton höher, in *c*, transponirt. Madame Mainville-Fodor, die wohl gewusst hat, dass die Gesangstücke der Zerline den Parisern mehr wie alles Uebrige der Oper gefallen würden, wählte sich wohlweislich diese Rolle, und der Erfolg hat bewiesen, dass sie richtig calculirte. Was kümmert sie, dass die Oper nun ganz verkehrt besetzt worden ist, wenn ihr nur rauschender Beifall zu Theil wird! Diesen kann ihr der Kenner aber nur dann zollen, wenn er vergisst, dass sie die Rolle eines Bauernmädchens gibt, wenn er ganz auf Wahrheit der Darstellung Verzicht leistet. Denn sie schmückt die einfachen Gesänge ihrer Partie mit einer Menge hochtrabender Verzierungen aus, die, so herrlich sie sie auch ausführt, doch hier doppelt verwerflich sind, erstlich, weil sie in Mozart'sche Musik überhaupt nicht hinein gehören, und zweitens, weil sie dem Charakter der Rolle nicht angemessen sind. Diese abgerechnet, gewährt es freilich einen ungewohnten Genuss, diese Partie, die in Deutschland gewöhnlich durch die dritte Sängerin besetzt ist, hier von der ersten und einer so ausgezeichneten singen zu hören. Herr Garcia als Don Juan that des Guten auch zu viel. Wo es nur sich einiger Maassen schicken will, ist er gleich mit einer ellenlangen Verzierung bei der Hand. Am unschicklichsten sind diese in dem Ständchen, wo die figurirte Mandolinbegleitung auch die allereinfachste verbietet. Nichts desto weniger läuft er die Kreuz und Quer herum, und um dieses bequemer zu können, lässt er das Tempo recht langsam nehmen. Dafür singt er aber seine Arie: „Treibt der Champagner", unvergleichlich, und ich gestehe, diese Arie noch nie so gut gehört zu haben. Es kommt ihm dabei die geläufige italiänische Zunge sehr zu Statten, und anstatt dass unseren deutschen Sängern gewöhnlich der Athem dabei ausgeht, steigert sich bei ihm die Kraft bis zum Schlusse.

Die übrigen Rollen sind mehr oder weniger gut besetzt, keine aber schlecht, und man muss es mit Dank anerkennen, dass Jeder sein Möglichstes thut, um dem Werke Ehre zu machen. Man kann auch mit der Aufführung sehr zufrieden sein, sobald man vergisst, zu welchen Ansprüchen man bei einem so berühmten Künstler-Vereine berechtigt ist. So viel wird einem Deutschen aber doch bald klar, dass diese Sänger, welche die neue italiänische, besonders Rossini'sche, Musik in höchster Vollendung geben, die Mozart'sche nicht mit gleicher Trefflichkeit executiren können; die Gattung ist gar zu verschieden. Der weichliche, süssliche Vortrag, der bei jener ganz an seinem Platze ist, verwischt hier zu sehr den energischen Charakter, der dem Don Juan vor allen anderen Mozart'schen Opern eigen ist.

Das Orchester, das die Pariser immer das erste der Welt nennen, gab an diesem Abende doch einige Blössen. Erstlich fehlten die Blas-Instrumente zwei Mal recht auffallend, und zweitens schwankte es mehrere Male so, dass der Director zum Tactschlagen seine Zuflucht nehmen musste. Ich bin von Neuem in der Ueberzeugung bestärkt worden, dass ein Theater-Orchester, sei es auch noch so vortrefflich, wegen der weiten Entfernung der beiden äussersten Enden nicht anders als durch unausgesetztes Tactgeben dirigirt werden sollte, und dass es nichts taugt, wenn der Director selbst mitspielt, auch dann nicht, wenn er, wie Herr Grasset, durch Bewegungen des Körpers und der Geige fortwährend den Ton markirt. Im Uebrigen ist dieses Orchester wegen der Discretion, mit der es den Gesang begleitet, mit Recht berühmt und könnte darin den übrigen pariser, so wie manchem deutschen zum Muster dienen.
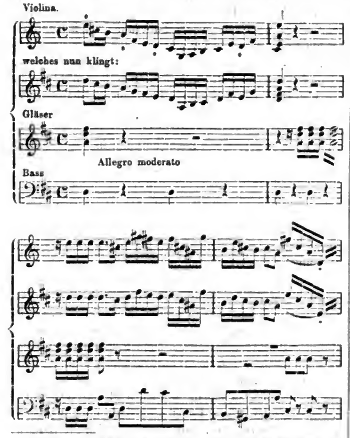
Auch der Chor ist vortrefflich und war beim Schluss-Allegro des ersten Finale von besonders kräftiger, herrlicher Wirkung. Warum wurde aber auch hier, wie fast allenthalben, dieses Allegro wieder so unmässig schnell genommen? Bedenken denn die Directoren gar nicht, dass sie dadurch die Kraft nur lähmen, anstatt sie zu steigern, und dass die Triolen-Figuren der Geigen, die den breiten Massen erst Leben und Bewegung geben müssen, bei so rasend schneller Bewegung gar nicht mehr deutlich und kräftig herausgebracht werden können, und man am Ende statt des lebendigen Ganzen nur skelettirte Umrisse ohne Ausfüllung zu hören bekommt?!

Wenn man so einem herrlichen Musikstücke durch falsches Tempo seinen Effect schmälern hört, wird von Neuem der Wunsch rege, dass doch endlich die Bezeichnung der Tempi auf Mälzel'sche oder Weber'sche Weise (oder besser noch auf beide zugleich) allgemein werden
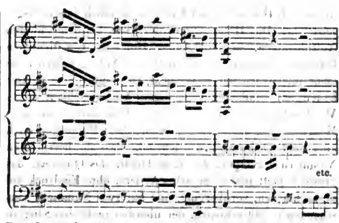
möchte. Freilich müssen die Directoren sich dann auch gewissenhaft danach richten und nicht, wie jetzt, ihrem eigenen Gefühle unbedingt folgen wollen*).

Ein vielleicht unbekanntes Curiosum von Haydn.

Haydn, der so oft in seinen Instrumentalwerken den Scherz und Humor hat sprudeln lassen, hat auch einmal einen solchen Scherz für die Violine geschrieben in einem so genannten „Glockenspiel", d. h. Quintett für Violine solo, drei Gläser in *D, Fis, A* und Bass. Die Violine stimmt ihre zwei tiefsten Saiten einen ganzen Ton höher und ihre höchste Saite umgekehrt einen ganzen Ton tiefer, also Stimmung: *A E A D.* Dass auf diese Weise der Violinspieler unter seinen Griffen nun zumeist ganz andere Töne zu hören bekommt, als gewöhnlich, dass umgekehrt der blosse Anblick der oft ziemlich verwirrten Tonschrift ihn irre zu führen droht und ihn wirklich auch irre führt, sobald er im Geringsten unterlässt, ihr ganz genau und streng zu folgen, mag aus folgendem Pröbchen klar werden:



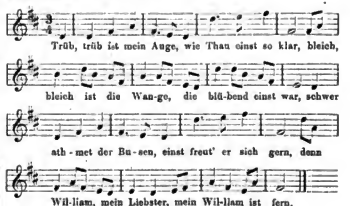
*) Aus Alexander Malibran's: „Louis Spohr. Sein Leben und Wirken." Frankfurt am Main. J. D. Sauerländer's Verlag. 1860.



Das Ganze besteht aus sechs Sätzen: *Allegro moderato, Menuetto, Andante, Hanacke* (Hanackisch, böhmische Tanzweise), *Masurisch, Presto.*

Das älteste (indische, chinesische) Fünfton-System*).

Dieses System, welches der Stufenfolge nach bekanntlich die drei und zwei Obertasten des Claviers am deutlichsten versinnlichen, findet sich auch sonderbar genug, wie bereits in meinem Berichte in Nr. 32 der vorjährigen Niederrheinischen Musik-Zeitung erwähnt wurde, in einigen Volksliedern von Schottland (Hebriden-Inseln) vor. In jener Nummer war bloss ein chinesischer Hymnus und ein *Air chinois* aus Rousseau *Dictionnaire de musique* — über welches Thema, beiläufig gesagt, C. M. v. Weber eine Ouverture zu Schiller's Turandot geschrieben hat — gegeben; möge nun hier nachträglich auch noch ein schottisches Lied folgen, welches in der von Beethoven gemachten Bearbeitung schottischer Lieder — für eine Singstimme mit Begleitung von Violine und Violoncell, Berlin, Schlesinger, Lieferung I., Nr. 5 — enthalten ist. Anfangend: *Dim, dim is my eye* u. s. w. Man spiele es im Bassschlüssel aus *Fis-dur.*



*) Vgl. 1859, Nr. 31 und 32; 1860, Nr. 3.

Dieses System, obschon es, gegen unser heutiges gehalten, lückenhaft und unvollständig erscheint, gibt nichts desto weniger doch völlig hinreichenden Raum zu vorstehender wunderlieblicher Volksmelodie *). Sehr wahrscheinlich aber hat dieses älteste Ton-System seine volle und resp. nächste Ergänzung im späteren griechischen, d. h. in den so genannten Kirchen-Tonarten gefunden.

Cöthen. Louis Kindscher.

Concert zum Vortheil des kölnischen Orchesters am 17. Januar. — Siebentes Gesellschafts-Concert am 31. Januar.

Das Programm des erstgenannten Concertes haben wir bereits in Nr. 4 mitgetheilt.

Die Sinfonie Nr. VI. in *G-moll*, Op. 32, von Niels W. Gade war hier neu; sie wurde vom Publicum sehr beifällig aufgenommen, wie es die Composition und die höchst sorgfältig studirte und ausgezeichnet gelungene Ausführung verdienten. Gade's Instrumental-Musik ist Gemälden vergleichbar, deren Zeichnung und Umrisse zwar correct sind, aber nicht eben von bedeutender Erfindung oder genialem Schöpfer-Talent zeugen, die aber trotzdem durch die Farbengebung und Beleuchtung einen solchen Reiz erhalten, dass man sie gern betrachtet und auch sogar gern zu ihnen zurückkehrt, wenn nämlich das Gemüth des Beschauers (oder Hörers) gerade in einer Stimmung ist, welcher die alleinige Wirkung des Colorits und seines Duftes genügend wohl thut. Wäre der Name neuerdings nicht in Misscredit gekommen, so könnte man bei Gade weit eher von symphonischer Dichtung sprechen, als bei — Anderen. Daher ist denn auch bei dieser Musik das Hören derselben bei Weitem nothwendiger, als bei der Musik anderer Meister; beim Lesen der Partitur oder am Clavier verschwindet ein grosser Theil ihrer Vorzüge, und die Eigenthümlichkeit Gade's reducirt sich dann hauptsächlich auf den Rhythmus und einige volksmässig charakteristische Motive. Dass er dabei, wie diese seine neueste Sinfonie beweis't, doch nicht in Manier verfällt, ist ihm immerhin hoch anzurechnen, da die Verführung dazu sehr nahe liegt. Der originellste Satz des neuen Werkes ist unstreitig das *Allegro moderato e energico* in *B-dur*, ³/₄-Tact, das die Stelle des Scherzo's zwischen dem *Andante sostenuto* in *D-dur* und dem *Finale Allegro vivace e animato* in *G-moll*, ²/₄-Tact (dem längsten Satze der Sinfonie), einnimmt. Dass überall die Instrumentirung eine Haupt-Ursache der einnehmenden Wirkung ist, geht aus dem oben Bemerkten schon hervor. Den Ruhm, den Berlioz bei den Franzosen durch die Kunst der Anwendung der Klang-Effecte erlangt hat, können wir in noch höherem Grade für Gade in Anspruch nehmen, zumal, da letzterer durch diese Kunst mehr rein musicalische Wirkungen erzielt im Gegensatze der Programm-Vertonung Berlioz's.

Ein Glanzpunkt des Abends war das mehrmalige Auftreten des königlich hannover'schen Concert-Directors Herrn Jos. Joachim. Er spielte das Concert von Mendelssohn (es scheint beinahe, als gebe es keine andere Violin-Concerte mehr, als zwei, das von Beethoven und das von Mendelssohn! Warum greift man nicht auf Spohr, Rode, Viotti zurück? Wir bemerken dies im Allgemeinen, nicht in besonderer Beziehung auf Joachim, der Mendelssohn's Concert hier noch nie, wohl aber früher eines von Viotti und die Gesangscene von Spohr gespielt hat), ferner Tartini's Teufels-Sonate und zwei Stücke von J. S. Bach — Alles mit jener künstlerischen Sicherheit und dem energischen Vortrage, der den Meister kennzeichnet. Nur das Tempo des letzten Satzes vom Concerte hätten wir mässiger gewünscht, da — einmal in dem kolossalen Saale, der keinem Solo-Instrumente ganz günstig ist — bei zu grosser Schnelligkeit die Deutlichkeit der Passagen und die feinere Nuancirung derselben leidet.

Das siebente Gesellschafts-Concert, Dinstag den 31. Januar, hatte folgendes Programm:

Erster Theil. 1. Ouverture zu einem Trauerspiel, Op. 18, von Woldemar Bargiel (neu). 2. Arien und Chöre aus Gluck's Orpheus (Fräul. Jenny Meyer aus Berlin). 3. Sinfonie Nr. IV., *B-dur*, von Beethoven. — Zweiter Theil. 4. Pianoforte-Concert in *C-moll* von Beethoven (Herr Alfred Jaell, königlich hannover'scher Hofpianist). 5. *Salve Regina* für vierstimmigen Chor *a capella* von M. Hauptmann. 6. Variationen von Händel, Walzer von Chopin, *Home, sweet home* von Jaell für Pianoforte allein (A. Jaell) 7. Scene aus Bellini's Romeo und Julie (Fräul. J. Meyer). 8. Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn.

Die Ordnung konnten wir nicht billigen; aus mehr als Einer Rücksicht gehörte das Clavier-Concert an den Schluss des ersten und die Sinfonie an den Schluss des zweiten Theiles, der mit Mendelssohn's Ouverture beginnen konnte. Die Aufnahme der Scene aus Bellini's Romeo (1. Act), ohne Recitative des Capulet und Tibaldo und ohne Chor zusammengeschoben, hätte auch nicht zugegeben werden sollen. Im Arrangement aus Orpheus war die Arie in *C-dur* (*Che farò senza Euridice*) vor der Scene im Tartarus (mit dem Furienchor) gar nicht an ihrer Stelle, die Zugabe des reizenden Chors aus der Scene im Elysium aber als Schluss zweckmässig und eindrucksvoll.

Die Ouverture von Bargiel zeigte, wie frühere Werke desselben, das bedeutende Talent des Componisten und wurde mit Anerkennung aufgenommen. Bei der Ausführung derselben und der IV. Sinfonie von Beethoven zeichnete sich das Orchester aus, wie denn der gute Einfluss der wöchentlich zweimaligen Proben in diesem Winter auf das Zusammenspiel und den Ausdruck sehr bemerkbar ist, während das Spielen im Theater eben nicht zur Förderung des künstlerischen Vortrags, sondern eher zum Gegentheil beitrug.

Fräulein Jenny Meyer von Berlin genügte strengeren Anforderungen nur in dem Vortrage der ersten Strophe des Gesanges, mit welchem Orpheus die Furien zu erweichen sucht. Die Stimme ist voll und wohlklingend, allein es fehlt dem Vortrage an Innigkeit und Wärme; er bleibt monoton von Anfang bis zu Ende, und wo die Sängerin dramatischen Ausdruck hineinlegen will, wie z. B. bei der Romeo-Scene von Bellini, wendet sie dazu Mittel an, die einer unkünstlerischen Schule angehören, wozu das Anhalten der Töne über den Tact hinaus und ein unrichtiges Portamento zu rechnen sind. Auch auf die Aussprache, namentlich in Bezug auf die Quantität der Vocale, dürfte mehr Sorgfalt zu wenden sein. Die Arie des Orpheus in *C-dur* wurde ganz und gar im Tempo und in der Auffassung vergriffen, indem vom *Vivace con disperazione* und von dem ebenfalls vorgeschriebenen viermaligen Wechsel des Tempo's nicht die Rede war.

Herr Alfred Jaell hat mit ausserordentlichem Erfolg, den er auch vollkommen verdiente, gespielt. Seine Leistungen als vollendeter Beherrscher der Technik dürften, besonders in den Tonleitern, Trillern und Terzengängen, schwerlich von einem Pianisten übertroffen werden, während sein Anschlag den feinsten Schattirungen des Vortrags gerecht wird. Er hat aber ausser diesen eminenten Vorzügen als Spieler durch den edeln, ruhigen und ausdrucksvollen Vortrag des *C-moll*-Concertes von Beethoven und der reizenden Variationen von Händel sich auch als Künstler und Musiker bewährt, der die Virtuosität nicht als Zweck, sondern nur als unentbehrliches

*) Auch existirt eine Clavier-Etude (von Döhler?), in welcher die rechte Hand sich lediglich in den fünf Obertasten bewegt.

Mittel betrachtet, den höheren Forderungen der Kunst zu genügen und den Geist der Composition wiederzugeben. Es ist diese Richtung bei Herrn Jaell um so mehr anzuerkennen und hervorzuheben, als er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus America in dieser Hinsicht Manches zu wünschen übrig liess.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Crefeld, 27. Januar. Das dritte Abonnements-Concert des Sing-Vereins unter Leitung des Musik-Directors Herrn Wolff hinterliess einen befriedigenden Eindruck. Die Ouverture zu Oberon von C. M. von Weber war ganz geeignet, durch die feurige und präcise Ausführung die Zuhörer einzunehmen. Das Solospiel war in ausgezeichneter Weise durch einen jungen Künstler, den wir hier zum ersten Male hörten, vertreten. Herr Concertmeister Maximilian Wolff aus Frankfurt a. M. trug das Violin-Concert von F. Mendelssohn-Bartholdy mit vorzüglicher Technik, mit jenem glatten, reinlichen Spiel vor, welches die Zuhörer zu stürmischem Applaus herausforderte. Ausserdem erfreute uns Herr Wolff noch durch eine Phantasie für Violine und Orchester über ein Thema von Haydn von Leonard. Der Künstler verstand es, durch edlen und gediegenen Vortrag, wie durch grossen, breiten Ton bei den Kraftstellen dem Zuhörer einen hohen Genuss zu bereiten. Es folgte ein Duett für zwei Sopranstimmen aus der Oper Jessonda von Spohr, das lebhaften Beifall erhielt. Den Schluss der Abtheilung bildete der Gesang der Geister über den Wassern von Göthe, componirt für Chor und Orchester von Hiller. In dieser Composition, welche sich innig dem Texte anschmiegt, erscheint Hiller als ein Meister, der nicht gewohnt ist, sich auf der Oberfläche zu bewegen. Sein eigentliches Element ist die Tiefe, und eben darum ist er auch stets des Erfolges gewiss. Der Sing-Verein trug den herrlichen Gesang in würdiger Weise vor mit Weichheit und Kraft des Gesammttones, so wie mit grosser Präcision. Der zweite Theil des Concertes wurde durch die Pastoral-Sinfonie von Beethoven ausgefüllt. Die Ausführung war höchst gelungen und eine der besten Leistungen des Orchesters.

Am 3. Februar gab Herr Maximilian Wolff noch eine Soiree für Kammermusik, worin er die erste Violine im *G-moll*-Quartett von Mozart und im *F-dur*-Quartett von Beethoven spielte, ausserdem Bach's Ciaconna und einige andere Solostücke, auch eine Romanze von eigener Composition vortrug.

Frankfurt a. M. Ein Morgen-Concert gab in vergangener Woche Herr Joseph Eppich, der am hiesigen Stadttheater mehrere Jahre lang der Liebling des Publicums gewesen, dann wegen Erkrankung ins Privatleben zurücktreten musste, und zum Zeichen seiner Genesung und wiedererlangten organischen Kräfte sich nun im Concerte dem Publicum mit dem besten Erfolge vorführte. Besonders schön und mit markigem Timbre trug er die Arie des Joseph aus „Joseph in Aegypten" von Méhul und ein Lied: „Der sterbende Trompeter", vor. Er wurde am Schlusse gerufen. Unterstützt wurde er von mehreren seiner früheren Collegen, Herrn Concertmeister Strauss u. s. w., und dem ganzen Orchester. Der grosse Saal war gedrängt voll.

Arnheim. Das Comite für das siebente allgemeine Musikfest der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" hat folgendes Programm festgestellt:

Donnerstag Abends den 9. August: 1. Preis-Sinfonie von J. J. H. Verhülst, Op. 46 (im Jahre 1846 durch die „Gesellschaft" gekrönt). — 2. Samson, Oratorium von Händel.

Freitag Abends den 10 August: 1. Ouverture und einleitender Chor zu Vondel's Trauerspiel „Lucifer" von J. A. van Eyken, Op. 40 (1852 durch die „Gesellschaft" prämiirt). — 2. Lorelei, für Solo, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller, Op. 70. — 3. „*Elia op Horeb*", Gedicht von N. Beets, Musik von F. Coenen (1857 prämiirt). — 4. „Lobgesang", Sinfonie-Cantate von F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 52.

Samstag Morgens den 11. August: Künstler-Concert. Ausserdem Psalm 81 (holländischer Text von Dr. J. P. Heije, Musik von J. J. H. Verhülst) und eine noch näher zu bestimmende Sinfonie von Beethoven (wahrscheinlich Nr. VII.).

Für das Comite: W. Taets van Amerongen, Vorsitzender der technischen Commission. J. M. J. Engelberts, Schriftführer.

Boston. Das erste der von Herrn Jerrahn veranstalteten philharmonischen Concerte brachte die achte Sinfonie (*F-dur*) von Beethoven, Spohr's Jessonda-Ouverture, die „*Preludes*" von Liszt und Verdi's Ouverture zur Sicilianischen Vesper. Der Pianist Arthur Napoleon trug mehrere Clavierstücke vor.

Nach Berlin. Da ich von Herrn Hof-Musikhändler Bock auf vier Briefe binnen länger als Jahresfrist wegen des Honorars für in seinem besonderen Auftrage gelieferte Arbeiten keine Zeile erhalten habe, so fordere ich ihn hiermit auf, mir endlich Antwort zu ertheilen.

Cöthen, den 2. Februar 1860.

Louis Kindscher, Musiklehrer am Seminar.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 8. KÖLN, 18. Februar 1860. VIII. Jahrgang.

Stimmen aus Paris über Richard Wagner *).

II.

(S. Nr. 6.)

Der Referent des Moniteur (30. Januar), der unter dem Namen A. de Rovray schreibt, widmet der Composition und Aufführung von Cimarosa's *Matrimonio segreto*, die den Tag vor Wagner's Concert im italiänischen Theater Statt fand, eine begeisterte, übrigens vollkommen zu rechtfertigende, ausführliche Lobrede und fährt dann fort:

„Treten wir jetzt aus der Sonne, ich will nicht sagen: in die Finsterniss, aber doch in einen düsteren Nebel, den prächtige Blitze durchzucken. Ein Componist von sehr grossem Talente und unbestreitbarer Bedeutung, Richard Wagner, hat uns in demselben Hause, wo man Abends vorher die durchsichtigsten, reinsten und reizendsten Melodieen, die jemals das Ohr entzückt haben, bewundert hatte, mehrere Bruchstücke aus seinen Opern vorgeführt, die in Deutschland Aufsehen gemacht haben. — Seine Musik ist so seltsam, so fern von allen bekannten Formen und Regeln, dass man nach einmaligem Hören sich keine hinlänglich präcise und klare Vorstellung machen, noch weniger diese Anderen mittheilen kann.

„Man hat diese Musik die Zukunftsmusik genannt. Was uns betrifft, wir wissen, mag man uns auch desshalb bemitleiden, keinen Begriff mit dieser Eintheilung in Vergangenheits- und Zukunftsmusik zu verbinden; wir kennen nur zwei Arten von Musik, gute und schlechte, und daran halten wir uns.

„Wir müssen voraussetzen, dass Wagner uns nicht seine schlechtesten Stücke vorgeführt hat. Einige enthalten sehr grosse Schönheiten und verrathen besonders sein grosses Talent als Symphonist; von den anderen wollen wir nicht behaupten, dass sie dunkel und unverständlich sind, aber sie gehen über unsere Urtheilskraft hinaus. Der Gedanke, fast stets in höheren Regionen schwebend, verliert sich in die Wolken, die der Componist mit Behagen aufthürmt und schwarz färbt; er begnügt sich nicht mit der mächtigen Persönlichkeit, die Niemand in ihm verkennt, sondern er geht darauf aus, unaufhörlich in Erstaunen zu setzen, zu überraschen, das Ohr zu quälen. Man sollte fast meinen, er sei oft absichtlich weitschweifig und unklar (*diffus et confus*).

„Seine Instrumentirung gleicht keiner anderen (?). Er hat manchmal geniale Züge, die plötzlich aus einem unentwirrbaren Chaos aufblitzen, prachtvolle Klang-Effecte, die wider alles Erwarten auf einmal mitten unter den farblosesten, monotonsten und verzweifeltsten Accorden erscheinen. Die enharmonische Modulation dient ihm vortrefflich, er braucht und missbraucht sie wie ein Mensch, der kein anderes Gesetz kennt, als seine Laune. Auf die logische Entwicklung eines musicalischen Gedankens kommt es ihm gar nicht an; er scheint sich niemals glücklicher zu fühlen, als wenn er den Zuhörer irre führen oder in Verlegenheit setzen kann; stösst er aber zufällig auf eine melodische Phrase, die ihn anspricht, so bringt er sie so wiederholt ohne alle Veränderung vor, dass sein Festhalten daran bis zur Knauserei geht. Er hat eine ärgerliche Vorliebe für die Quinte; er sitzt beständig auf ihr, und man

*) Bei dem Aufsehen, das Wagner und seine Concerte hier in Paris gemacht haben, scheint mir eine unparteiische Zusammenstellung der Urtheile von Franzosen über ihn Pflicht eines deutschen Correspondenten. Meine eigene Ansicht geltend zu machen, wäre überflüssig, da sie ganz mit derjenigen übereinstimmt, die in diesen Blättern schon oft dargelegt und begründet worden ist. Desshalb und um andererseits nicht wegen Einflusses des Patriotismus auf meine Kritik verdächtigt zu werden, halte ich meinen Bericht über die gegenwärtige pariser Tagesfrage, die ja bei Euch auch längst auf ihre wahre Bedeutung zurückgeführt ist, rein objectiv. Neue Gesichtspunkte zur Beurtheilung Wagner's wird man bei den französischen Kritikern nicht finden; aber interessant ist es, dass sie ohne Einzelkenntniss der deutschen Wagner-Literatur doch meist auf dieselben Resultate kommen, welche die Nicht-Zukünftler in Deutschland ausgesprochen haben. B. P.

würde ihn böse machen, wenn man ihn bäte, nicht so hoch für die Violinen zu schreiben. Dagegen behandelt er das Violoncell mit vollendeter Geschicklichkeit. Endlich finden wir, dass die Schule der Zukunft sich etwas zu stark in das Tremolo verliebt hat, das ein wohlfeiles, verbrauchtes Mittel ist und den Componisten der Erfindung interessanterer und neuerer Begleitungsformen überhebt.

„Die Ouverture zum „„Gespensterschiff"" gehört zu denjenigen Stücken, die ich nicht im Geringsten verstanden habe; ihre Schönheiten sind mir ganz und gar entgangen, ich hoffe aber, bei einer zweiten Aufführung sie auffinden und bewundern zu können.

„Der „„feierliche Einzug der Wartburggäste"" ist sehr verständlich und scheint mir ganz mit den Regeln der Vergangenheits-Musik übereinzustimmen. Es ist eine volle, glückliche und überströmende Melodie. Sie hat sehr gefallen und zahlreichen Applaus erregt.

„„Tannhäuser's Pilgerfahrt"" ist unendlich lang. Jeder Weg führt nach Rom, nur vielleicht der nicht, den Wagner eingeschlagen hat. Wenn seine Pilger so ermüden, wie seine Zuhörer, so kommen sie nie hin. Der Chor dieser Pilger wurde abscheulich verhunzt. — Die Tannhäuser-Ouverture war hier schon gewesen. Es ist eine schöne und grossartige Partitur. Man könnte die übertriebene und etwas verworrene Entwicklung des zweiten Theiles des Allegro's tadeln, indess wir haben lieber mit dem ganzen Hause den prächtigen Schluss mit seiner Klangmacht und unwiderstehlichen Kraft applaudirt.

„Die Einleitung zu Tristan und Isolde hat gar keinen Eindruck gemacht. Vom „„heiligen Gral"" aus dem Lohengrin kann man nicht dasselbe sagen. Nichts ist duftiger als das Haupt-Thema, das zuerst die Violinen haben, die zum wenigsten das halbe Stück durch auf den höchsten Tönen spielen. Der Eindruck ist aber weniger religiös, als feenhaft, und wenn der Componist im Programm den heiligen Gral striche und eine Undine oder Willi an dessen Stelle setzte, so könnte man nur applaudiren.

„Das „„Erwachen des Tages und der Verlobungsmarsch"" haben trotz wirklich schöner Stellen die Zuhörer weder wach noch warm machen können. Aber die Hochzeitsmusik und das Hochzeitslied (*Musique de noces à épithalame* im Programm etwas zweifelhaft bezeichnet) wurden mit warmem und wiederholtem Beifall aufgenommen. Hier ist Alles von Meisterhand geschrieben und musste gefallen.

„Kurz, das Concert war mühevoll, die Ausführung ungleich; das Publicum hat dadurch, dass es beklatschte, was ihm wahrhaft schön schien, und nur durch Schweigen gegen das Seltsame und Langweilige Verwahrung einlegte, zugleich seine Unparteilichkeit und seine höfliche Sitte bewiesen."

Der Referent im Constitutionnel (von demselben Datum), der sich in diesem Blatte P. A. Fiorentino unterschreibt, erinnert daran, dass Liszt, den er „den Calvin der Reform nennt, deren Luther Wagner ist", vor einiger Zeit fünf gelehrte Feuilletons in derselben Zeitung über das „Gespensterschiff" geschrieben habe. Dann ergebt er sich mit und ohne Witz über Wagner und sein System im Allgemeinen (schwerlich nach eigener Kenntnissnahme, sondern nach den früheren Aufsätzen von Fétis in der *Gazette et Revue musicale*) und kommt auf den allerdings von der Schule proclamirten Satz: „Also wenn die Kritik Wagner's Musik richtig würdigen will, so muss sie sich auf Wagner's Standpunkt stellen, mit Wagner's Kopf denken, mit Wagner's Augen sehen, mit Wagner's Ohren hören." — Ferner meint er: „Aus den vorgeführten Bruchstücken kann man über das dramatische Talent Wagner's weder für noch wider urtheilen. Wahrscheinlich hat er uns das Beste aus dem Korbe gegeben; aber würden wir das Uebrige verdauen können? Das ist der Fragepunkt."

Dann folgen allerlei bunte Redensarten über das Publicum der Deutschen und deren Toilette im Concert, über Wagner's Aeusseres vom Kopfe bis zum Fuss, über seine Manieren beim Dirigiren u. s. w., Alles oft in unwürdiger Weise bewitzelt. Aber was liegt einem pariser Feuilletonisten (und seinen Nachtretern in deutschen Blättern!) daran, gemein zu werden! Wenn er nur pikant ist und die Zeilen füllt! Trotzdem imponirte ihm Wagner's auch schon in London versuchter, aber dort richtiger gewürdigter Kunstgriff, ohne Partitur zu dirigiren. Dann aber fährt er in dem einmal angestimmten Tone über die Ouverture zum „Gespensterschiff" fort:

„Ich weiss nicht, lag es am Orchester oder an der Composition, oder fehlt mir der sechste Sinn, der, wie es scheint, nöthig ist, um diese neue Musik zu begreifen; eine Menge Faustschläge auf meinen Schädel würden mir kein schrecklicheres Gefühl verursacht haben, als diese Ouverture. Es ist nichts als eine Reihe von zischenden Accorden, durchdringendem Pfeifen, rasendem Blechgeheule ohne Ruhe und Rast für das Ohr. Wenn der Componist einen Sturm hat schildern wollen, so hat er wenigstens das peinlichste Resultat des Sturmes erreicht: man wird seekrank."

Im Uebrigen werden dieselben Stücke als gelungen bezeichnet, die im Moniteur als solche genannt sind. Ein bemerkenswerther, mit häufigen Aeusserungen der Niederrheinischen Musik-Zeitung übereinstimmender Zusatz ist folgender: „Bei einigen zuweilen, aber selten vorkommenden melodischen Sätzen von grosser Lieblichkeit und wunderbarer Schönheit scheint Wagner seinen eigenen Lehren untreu geworden zu sein; er hat sich dann gewisser Maassen verirrt, und um sich selbst zu strafen, stürzt

er sich dann kopfüber ins Vage und Dunkle, ins Unsinnige und Unmögliche."

Zum Schluss gibt der Bericht eine Unterhaltung zwischen zwei Zuhörern, die possierlich genug ist, und in welche ein Theil des wirklichen Programms Wagner's zu seinem Concerte verflochten ist. Da heisst es unter Anderem:

„Nun, ist das nicht herrlich? Ergeben Sie Sich noch nicht? Bitten Sie nicht um Gnade?"

O ja, ich bitte um Gnade; denn ich leide fürchterlich. Ihr Wagner ist grausam; setzt er einmal den Nagel an, so treibt er ihn einem langsam mit derben Hammerschlägen in den Kopf.

„Ach, das sind schlechte Witze! Wie würden Sie es denn anfangen, Tannhäuser's Pilgerfahrt nach Rom zu schildern?"

Ich würde sie gar nicht schildern oder sie wenigstens um hundert Meilen abkürzen.

„Mein Gott! lesen Sie doch nur das Programm, und dann frage ich Sie, ob nicht Alles in dem lebendigsten Colorit und bis ins kleinste Detail ausgedrückt ist. (Er lies't:) „„Zu Anfang hört man den frommen Gesang der Pilger nach Rom. Der letzte Segen Elisabeth's verschmilzt noch mit seinen Klängen. Tannhäuser hält sich nicht zum Chor; er geht allein und sucht sich die schwierigsten Wege—""

Ja, ja — die schwierigsten Wege! Da ist eine breite, schöne, ebene Strasse; aber dieser eigensinnige Tannhäuser sucht absichtlich Gruben und Abgründe auf, um darin den Hals zu brechen.

„„Plötzlich erscheint die ewige Stadt vor den Augen der Pilger. Von der Kuppel des Domes, den die ersten Strahlen des Morgenlichtes beleuchten, dringen himmlische Töne zu den betenden Pilgern, die stammelnd (*en balbutiant*) die heiligen Gesänge wiederholen.""

Und Ihr bildet Euch ein, durch das Geschwirr Eurer Quinten, das Wirbeln Eurer Pauken und das Schmettern Eurer Trompeten Rom und die sieben Hügel, den Vatican, die Kuppel der Peterskirche, die Mönche und die Cardinäle, die Kirche und die Gläubigen, das Geläute der Glocken und den Duft des Weihrauchs, den Aufgang der Sonne, die Ankunft der Pilger, ihre Zerknirschung, ihr Gebet, sogar ihr Stammeln auszudrücken? Ich will verdammt sein, wenn ich von allem dem etwas in Euren Missklängen gewahr geworden bin!

„„Die Thüren der Kirche öffnen sich; der heilige Vater, von wunderbarem Pomp umgeben, erscheint auf den Stufen der Kathedrale—""

Stellt das Ophykleïd ihn vor?

„„Er verheisst allen, die zum Hause des Herrn gekommen sind, Heil und Erlass der Sünden u. s. w. u. s. w. — aber den Tannhäuser verflucht er. — Tannhäuser verliert die Besinnung und fällt auf den Rücken (*et tombe à la renverse,* Ausdruck des Programms).""

Gott sei Dank! Jetzt ist es doch aus?

„„Er hört noch *vaguement* die Heilsgesänge tönen; er bleibt bis zur Abenddämmerung bewusstlos.""

Was? Nein, so lange halte ich es nicht aus—

„„Da leuchtet das sanfte Licht des Abendsterns—""

Genug, genug! Ich kann nicht mehr, ich falle wie Tannhäuser auf den Rücken, ich verliere die Besinnung.

Am interessantesten ist ohne Zweifel der Bericht von Hector Berlioz (vom 9. Februar, im *Journal des Débats*). Als Hauptstellen theile ich folgende mit:

„Nach entsetzlichen Mühen, enormen Kosten, zahlreichen und doch nicht hinreichenden Proben ist es Richard Wagner gelungen, einige von seinen Compositionen zu Gehör zu bringen. Bruchstücke dramatischer Musik verlieren allerdings ausserhalb des Rahmens, in den sie gehören; aber die Ouverturen und Instrumental-Introductionen gewinnen im Concertsaale, weil sie mit mehr Sorgfalt und Glanz aufgeführt werden, als das bei Theater-Orchestern in der Regel möglich ist.

„Das Resultat des Eindrucks, den der deutsche Tondichter auf das pariser Publicum zu machen versuchte, war leicht vorauszusehen. Eine gewisse Anzahl von vorurtheilsfreien und nicht vorher eingenommenen Zuhörern erkannte sehr bald das mächtige Talent des Componisten, aber auch die ärgerlichen Tendenzen seines Systems; eine grössere Anzahl hat in Wagner nichts gefunden, als einen gewaltigen Willen, und in seiner Musik nichts als widrigen und aufregenden Lärm. Der Foyer des italiänischen Theaters bot einen merkwürdigen Anblick dar. Was bei solchen Kämpfen für und wider für Unsinn, Abgeschmacktheit und sogar Lüge aufs Tapet kommt, ist wahrlich kolossal und beweis't, dass, wenigstens bei uns Franzosen, bei der Würdigung einer Musik, die von derjenigen, welche man auf allen Strassen hört, verschieden ist, Leidenschaft und Parteigeist allein vorherrschen und den gesunden Menschenverstand und ästhetischen Sinn gar nicht zu Worte kommen lassen." —

Hierauf ergeht sich Berlioz etwas breit und unter nicht immer stichhaltenden Voraussetzungen über die Erfahrung, dass die Musik meist nach festgewurzelten Vorurtheilen beurtheilt wird — eine Art von *Oratio pro domo* in Bezug auf das Loos seiner eigenen Musik in Paris, dann aber auch als Vorwort zu der Erklärung, dass er von Wagner ohne alle Rücksicht auf die verschiedenen Meinungen über ihn sprechen wolle.

„Das Gespensterschiff" (Der fliegende Holländer) — beginnt er — „ist eine Oper in zwei Acten. Ich habe sie

1844 in Dresden unter Wagner's eigener Leitung aufführen sehen; die Schröder-Devrient gab die Hauptrolle. Die Ouverture machte damals denselben Eindruck auf mich, wie jetzt. Sie beginnt mit einem krachenden Orchester-Ausbruche, worin man sogleich das Heulen eines Sturmes, das Geschrei der Matrosen, das Pfeifen des Takelwerks und das Brausen der Meereswogen erkennt. Dieser Anfang ist prächtig, er ergreift und reisst hin. Aber da nun dieselbe Art und Weise fortwährend angewandt wird, Tremolo auf Tremolo folgt, die chromatischen Tonleitern wieder in chromatische Tonleitern übergehen, ohne dass ein einziger Sonnenstrahl durch diese düsteren Wolken dringt, die, mit dem elektrischen Fluidum geschwängert, ohne Aufhören Ströme von Regen niedergiessen, ohne dass die geringste melodische Zeichnung sich auf diesen schwarzen Harmonieen zeigt, so ermüdet die Aufmerksamkeit des Zuhörers, verliert den Muth und unterliegt endlich ganz und gar. Schon in dieser Ouverture, deren Ausdehnung das Maass zu überschreiten scheint, zeigt sich das Streben Wagner's und seiner Schule, auf die Empfindung keine Rücksicht zu nehmen, nichts vor Augen zu haben, als die poetische Idee, die ausgedrückt werden soll, ohne sich darum zu kümmern, ob der Ausdruck dieser Idee den Componisten aus dem Kreise der musicalischen Bedingungen heraus zu schreiten nötbigt." —

Ueber die Scene auf der Wartburg (Marsch und Chor) spricht Berlioz sich sehr lobend aus; nur findet er die dieses Mal klar und kräftig gezeichnete Melodie nicht sehr originel und meint, sie erinnere an ein berühmtes Thema im Freischütz. (?) Uebrigens erkennt er darin, besonders vom Hinzutritt des Chors an, ein Stück von Meisterhand, das, wie alles Uebrige, sehr geschickt instrumentirt ist.

„Die Tannhäuser-Ouverture" — fährt er fort — „ist in Deutschland sehr populär. Kraft und Grösse herrschen auch in ihr vor, aber für mich wenigstens entspringt aus dem Vorwurf, den Wagner hier durchgeführt hat, eine schreckliche Abspannung. Sie beginnt mit einer Art von Choral von schönem Charakter, welcher späterhin am Schlusse des Allegro in der Höhe, von einer hartnäckigen Violin-Figur begleitet, wiederkommt. Das zweitactige Thema des Allegro ist an sich nicht sehr interessant. Die Entwicklungen, denen es nachher zum Vorwande dient, starren wie in der Ouverture zum Gespensterschiff von chromatischen Gängen und äusserst harten Modulationen und Harmonieen. Wenn der Choral wieder kommt, so wiederholt sich die begleitende Violin-Figur, weil er sich sehr in die Länge zieht, bis zum Ende mit einer Beharrlichkeit, die für den Zuhörer unerträglich wird. Im Andante hat man sie schon 24 Mal gehört, im Coda des Allegro hört man sie 118 Mal. Diese hartnäckige oder vielmehr erpichte Figur kommt also 142 Mal in der Ouverture vor! Ist das nicht zu viel? Da sie nun in der Oper selbst auch noch oft wieder zum Vorschein kommt, so muss ich vermuthen, dass sich der Componist dabei einen besonderen Ausdruck gedacht haben mag, der mir aber ein Räthsel geblieben ist.

„Die Stücke aus Lohengrin glänzen durch hervortretendere Eigenschaften, als die früheren Werke. Mir scheint mehr Neues darin zu sein, als im Tannhäuser. Die Introduction z. B. ist eine Erfindung Wagner's, die einen ergreifenden Eindruck macht. Es ist ein unendliches langsames Crescendo, das von der erreichten höchsten Stufe der Klangfülle in absteigender Progression zu seinem Ausgangspunkte zurückgeht und mit einem fast unhörbaren harmonischen Gesäusel endigt. Ich weiss nicht, welche Beziehungen dieses Stück auf die dramatische Idee der Oper hat, aber allein als symphonisches Stück betrachtet, finde ich es bewundernswerth. Es ist freilich keine eigentliche Melodie darin, aber der harmonische Fluss ist melodisch und reizend, und die Spannung erlahmt keinen Augenblick trotz der Langsamkeit des Auf- und Absteigens. Fügen wir hinzu, dass die Instrumentirung in den sanften Farben wie in den glänzenden meisterhaft ist; gegen Ende hört man einen immer diatonisch aufsteigenden Bass, während die übrigen Stimmen heruntergehen, was eine sehr geistvolle Idee ist. Dieses schöne Stück hat auch keine Härten, es ist eben so lieblich und wohlklingend als gross und glanzvoll. Für mich ist es ein Meisterstück.

„Der grosse Marsch in *G-dur* zu Anfang des zweiten Actes hat auch in Paris eine wahrhafte Aufregung erzeugt, trotz der Unbestimmtheit des Gedankens im Anfange und der kalten Unentschiedenheit der episodischen Stelle in der Mitte. Diese farblosen Tacte, in denen der Componist umher zu tasten und seinen Weg zu suchen scheint, sind nur eine Art Vorbereitung, um zu einem gewaltigen, unwiderstehlichen Gedanken zu gelangen, in welchem man das wahre Thema des Marsches zu suchen hat. Eine Reihe von vier Tacten, die sich zwei Mal um eine Terz höher wiederholt, bildet die gewaltige Periode, und man dürfte vielleicht nichts in der Musik finden, was mit ihr in Bezug auf grossartigen Schwung, Kraft und Glanz verglichen werden könnte. — Ich glaube indess, dass die Wirkung noch ausserordentlicher sein würde, wenn die schroffen harmonischen Conflicte vermieden worden wären, die man in der zweiten Phrase aushalten muss, wo die vierte Umkehrung des grossen Nonen-Accords und der Vorhalt der Quinte durch die Sexte doppelte Dissonanzen erzeugen, welche hier viele Leute — und ich gehöre auch zu ihnen — nicht ertragen können.

„Dieser Marsch leitet einen Chor in $^2/_4$-Tact ein, (Hochzeitslied), den man hiernach zu finden erstaunt, so klein, ich möchte sagen: so kindisch ist dessen Stil. Seine Wirkung war um so geringer auf das Publicum, weil die ersten Tacte an ein dürftiges Stück aus Boieldieu's *Les deux Nuits*: „„*La belle Nuit! la belle fête!*““ erinnern, das man hier aus allen Vaudeville-Theatern kennt.

„Dass Wagner die Instrumental-Einleitung zu seiner neuesten Oper „„Tristan und Isolde““ in demselben Concerte gegeben hat, in welchem die Introduction zu Lohengrin gemacht wurde, hat uns befremdet, da er in beiden denselben Gang verfolgt. Es ist das ebenfalls ein langsamer Satz, vom *Pianissimo* zum *Fortissimo* und umgekehrt sich hebend und senkend, ohne anderes Thema als eine Art von chromatischem Geseufze, aber obenein voll dissonirender Accorde, deren quälenden Eindruck noch lange Vorhalte anstatt der wirklich erforderlichen harmonischen Note vergrössern. Ich habe dieses seltsame Stück wiederholt gelesen, es mit der gründlichsten Aufmerksamkeit und dem lebhaftesten Wunsche, seinen Sinn zu durchdringen, angehört: ich gestehe aber, dass ich bis jetzt noch keine Ahnung von dem habe, was der Componist damit gewollt hat.

„Dieser aufrichtige Bericht bezeugt klar genug das grosse musicalische Talent Wagner's. Man kann, glaube ich, daraus schliessen, dass er jene seltene Stärke des Gefühls, jene innere Wärme, jene Kraft des Willens, jenen Glauben besitzt, die überwältigen, aufregen und hinreissen; allein auch, dass diese Eigenschaften weit mehr hervortreten würden, wenn sie mit mehr Erfindungsgabe, weniger Gesuchtem und richtigerer Würdigung gewisser Grund-Elemente der Kunst gepaart wären.“

(Das Glaubensbekenntniss H. Berlioz's in Hinsicht seiner Stellung zur Zukunftsmusik überhaupt bringen wir in der nächsten Nummer. Die Redaction.)

Aus Frankfurt am Main.

[Quartettspiel]

> „Ich bin begierig, ob die Jungen von den Alten sich belehren lassen. Es wäre erfreulich, wahrzunehmen, dass es noch eine „„Jugend““ gibt, die sich belehren lässt.“

So schreibt mir nach Einsicht der Nr. 49 dieser Zeitschrift vom 3. December v. J. ein würdiger Fachmann aus Th. in Sachsen, aus dessen Feder diese Blätter schon so manchen werthvollen Aufsatz gebracht haben. Sein Verlangen, vielleicht auch das anderer bekannter Fachmänner, die gleich ihm, müde der Mantelreden, in den Wind gehalten, die Feder bei Seite gelegt, soll durch Nachstehendes befriedigt werden.

Anknüpfend an den Artikel in Nr. 49 d. Bl. soll vor Allem die Aufzählung der Werke folgen, die wir in weiteren vier Sitzungen von dem Quartett-Verein Straus, Stein, Welcker und Brinkmann zu hören bekamen.

Am 30. November: Quartette *G-moll* von Volkmann, *A-moll* (Op. 132) von Beethoven und *Es-dur* von Cherubini.

Am 19. December: Quartett *A-moll* von Schumann, Streich-Trio *C-moll* von Beethoven und Quintett *D-dur* von Mozart.

Am 10. Januar: Quartett *Es-dur* von Mendelssohn, Trio *C-moll* für zwei Violinen und Violoncell von Händel und Quintett *C-dur* von Franz Schubert.

Am 31. Januar: Quartette *G-dur* von Haydn (Nr. 1), *D-moll* von Cherubini und *F-dur* (Op. 59) von Beethoven.

Die Ausführung aller dieser Werke gab Zeugniss von dem darauf verwandten Fleisse, der auch von der Zuhörerschaft erkannt und im Ganzen mit reichlichem Beifalle belohnt wurde. Die Anmerkungen, die von der Kritik über einige Werke zu machen wären, müssen diesmal allgemeinen Betrachtungen über Anforderungen an das Quartettspiel, überhaupt über die Vorbedingungen zu richtigem Vortrage classischer Quartettmusik, Raum lassen; denn sind diese nicht vorhanden oder nur in geringem Maasse, dann wird der Sache das gebührende Recht nicht widerfahren können, wäre auch Neigung für diese Gattung von Kammermusik in hohem Grade vorhanden.

Die Erfahrung hat gezeigt, dass in der früheren Kunst-Epoche, die mit Beethoven zum Abschluss gekommen, kaum der zwanzigste Violin-Virtuose geistig befähigt gewesen, ein Quartett in richtiger Auffassung des Charakteristischen aller Theile vorzutragen; ja, es ward als etwas ganz Ausserordentliches vermerkt, wenn es von einem berühmten Violinisten hiess, er sei auch ein guter Quartettspieler. Wie sehr in jener Epoche Quartett-Composition und Spiel cultivirt worden, und wie es demnach um das Urtheil über einen guten oder nicht guten Vortrag im Geiste der Composition beim Publicum ausgesehen, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung. Ersteres bezeugt die vorhandene Literatur, immer noch das Labsal für sinnige Musikfreunde, und soll Betreffs des Letzteren ein sprechendes Beispiel angeführt werden, so bedarf es bloss der Erinnerung an die geschichtlich bekannten Vorgänge mit dem Rasumowski'schen Quartett in Wien. Neben dem Nicht-Virtuosen Schuppanzigh strahlten im vollsten Glanze ihres Virtuosen-Ruhmes die gegenwärtig noch dort lebenden Herren Mayseder und Böhm; keiner dieser mit Recht gefeierten Künstler hat es gewagt, mit Schuppanzigh zu concurriren und sich als Quartettspieler öffentlich zu produciren *).

*) Mayseder war Zögling von Schuppanzigh, dennoch ganz

Concert- und Quartettspiel sind überhaupt zwei wesentlich verschiedene Genre's, so wesentlich verschieden, wie die Zweige der Malerkunst. Daraus folgt, dass hierbei eben sowohl Geistes- und Gemüths-Eigenschaften, wie nicht minder Vorbedingungen technischer Natur in Betracht kommen, deren Vorhandensein und Vereinigung entweder einen Concert- oder einen Quartettspieler machen, wie er sein soll. In Beziehung auf Letzteren muss aber noch von einem Dritten die Rede sein, dessen vorhandenes Plus oder Minus als ein Haupthinderniss des meisterlichen Vortrags im Geiste der Composition in Anschlag zu bringen ist: die künstlerische Subjectivität nämlich. Ein Volkswort lautet: „Womit man umgeht, das klebt einem an.“ Wenn schon in der früheren Epoche, wo doch bei Weitem mehr gute als schlechte Tonwerke jeder Gattung erzeugt worden, als Grund hervorgehoben ward, dass die Violinisten durch bevorzugtes Ueben gehaltloser Werke Geist und Gemüth abschwächen, darum zu den Tiefen der classischen Quartettmusik die erforderlichen Eigenschaften frühzeitig verlieren; wenn schon damals die Beobachtung gemacht worden, dass durch maasslosen Beifall der hörenden Menge die Subjectivitäts-Gefühle im Concertspieler oft bis zu schwindelnder Höhe sich erhoben, der Gefeierte sonach mit vornehmer, oft geringschätzender Miene auf das bescheidene Blümchen, Quartett genannt, herabgesehen (wie imgleichen die Pianoforte-Virtuosen auf die Sonate); wenn schon damals der Besitz keuschen Kunstgefühls und das Absein aller Manieren in Handhabung des Instruments als unerlässliche Bedingungen im Angesichte des Quartetts festgestellt waren — was lässt sich wohl in allen diesen Punkten von der laufenden Epoche sagen?! Wahrlich, in Betracht des für die Königin unter den Instrumenten in so ungeheuerlicher Menge producirten Schundes, mit dem sich die Violinisten gegenwärtig des Gefallens wegen abgeben, müssen sie nothwendiger Weise sowohl die moralische wie nicht minder auch die technische Befähigung zum Quartettspiel einbüssen. Dass unter technischer Befähigung die auf Natur- und Kunstgesetzen beruhende Einschränkung im Vortrage zu verstehen ist, mag nur für der betreffenden Sache Fernerstehende bemerkt sein.

Wenden wir uns nun mit diesen flüchtigen Anmerkungen zu den Ergebnissen und Erlebnissen bei den Statt gehabten Quartett-Vorträgen. Herr Straus, der Führer an der ersten Violine, ist in jeder Beziehung ein moderner Spieler, dessen virtuose Ausbildung — wie in der Regel der Fall — auf Kosten des edleren Theiles der Kunst gefördert worden; dass folglich der Künstler (das Wort in der eigentlichsten Bedeutung) mit dem Techniker in ihm nicht auf gleicher Höhe steht, dass aber aus diesem Grunde seine Befähigung zum Quartettspiel bis zu diesem Tage noch eine sehr zu bezweifelnde, muss vorweg gesagt werden. Alle Schlacken und Unziemlichkeiten des modernen Virtuosenthums haften dem jungen Manne an, von denen fast jeder Quartettsatz, worin sich nur einige Gelegenheit vorfindet, zu verkosten bekommt. Unter allen in diesem Cyklus von sechs Sitzungen vorgetragenen Werken sind nur die beiden Cherubini'schen und das Beethoven'sche *A-moll*-Quartett zu nennen, wobei der Virtuose die nothwendige Einschränkung gefühlt zu haben scheint; das Beethoven'sche insbesondere liess sogar einige Pietät für den erhabenen Schöpfer errathen. Die Ausführung im Ganzen verdiente ungemessenes Lob. Ein sprechender Beweis, dass, wenn man nur immer so ernstlich wollte, wie bei diesem Werke, die Ergebnisse durchweg anderer Art sein würden. Allerdings tritt dem Virtuosen in diesem Werke kein Tact entgegen, der seine schlimmen Gewohnheiten zum Ausdruck veranlassen könnte, im Gegentheil droht ihm aus jedem Satze ein *Mene, Tekel.*

Es wäre wahrhaft erfreulich, gestehen zu können, dass die im ersten Artikel gegebenen Winke, aber auch Ermahnungen, nur einiger Maassen eine gute Wirkung zur Folge gehabt hätten. Leider war alles dort Berührte, darunter maasslos überjagte Tempi (z. B. der Menuett in Haydn's *G-dur*-Quartett in einem Johann Strauss'schen Walzerfluge), immer wieder da — ein Beweis, wie sehr die Macht der Gewohnheit und Manier den Künstler beherrscht. Indess tritt doch dieses und Anderes noch gegen den Gesammt-Charakter des Straus'schen Spiels im Quartett — nicht im Concert — ziemlich weit zurück; derselbe findet seinen Schwerpunkt im Coquetten, was auch neulich schon berührt worden. Neben dieser schlimmen Eigenschaft muss noch die gewohnte Behandlung der kurz abgestossenen Noten als besonders störend genannt werden. Alles solches, wenn an sich noch so ernst, wird mit springendem Bogen gespielt und von den drei Spielgenossen mitgemacht. In dieser Weise wurden nicht etwa nur einzelne Stellen, sondern ganze Motive und Sätze vorgetragen, z. B. das Allegretto des Beethoven'schen *F-dur*-Quartettes:

Violoncello

Baillot sagt S. 44 seiner Violinschule von dem stark abgestossenen Strich (*grand détaché*): „Man streiche lebhaft in der Mitte des Bogens, welcher auf der Saite bleiben muss.“ Weiter sagt er S. 101 von dem *Détaché léger*: „Man trenne jeden Ton, indem man den

Original; Böhm aber bewies sich fortan als Jünger und treuer Anhänger der Rode-Baillot'schen Schule. Ihn nennt Herr Straus seinen Lehrer.

Bogen sehr leicht auf die Saite hält und die Elasticität der Stange benutzt, um ihr einen unmerklichen (*imperceptible*) und etwas verlängerten Schwung zu geben." Noch weiter hin nennt er diesen Strich den hüpfenden.

Dass diese Erklärungen bei allen ausgezeichneten Violinisten bis zu diesem Tage ihre Geltung behalten, dass Mendelssohn die Anwendung des hüpfenden Bogens bei vorkommenden Stellen in seinen Werken nach Baillot's Lehre gewollt, meldet mir Herr Concertmeister David in Leipzig unterm 6. d. Mts. auf mein Befragen. Er schreibt von Mendelssohn: „In seinem Violin-Concert muss der letzte Satz bei allen Staccato-Stellen mit dem leichtest hüpfenden Strich gespielt werden. . . . Alle älteren Geiger haben diesen Strich angewandt oder wenden ihn an. Aber freilich—es gibt verschiedene Arten, ihn zu machen. Dass der Strich nur im schnellen Tempo angewandt werden kann, ist mir neu; er ist im langsamsten Tempo zu verwenden, aber freilich darf man da den Bogen nicht auf die Saite fallen lassen, er muss dieselbe streifen, dann wird der Ton nicht trocken, sondern klingend."

Herr Concertmeister Straus macht das „*Détaché*" mit der Spitze des Bogens. Der Violinkundige wird begreifen, dass der Spieler den Bogen bei solchem Gebrauche weit weniger in der Gewalt hat, als selbst unten am Frosch; es wird sich daher dieses Werkzeug zur Erzeugung klingender Töne nicht auf der Saite halten lassen, nicht leicht und graziös darauf hüpfen, sondern unartig springen, im Forte sogar die Saiten peitschen, weil es darauf fällt. Dass das *Détaché* nach Art des Herrn Straus nur schnelle Zeitmaasse gebrauchen kann, begreift sich auch. Sonach musste es kommen, dass Sätze, deren Haupt-Motive (z. B. das Scherzo im Volkmann'schen Quartett) oder Episoden (z. B. das *Più mosso* in der Canzonetta des Mendelssohn'schen Quartetts in *Es-dur*) aus abgestossenen Noten bestehen, in widerliche Tarantel-Tänze verwandelt wurden. Sogar das Motiv zum vierten Satze des Mozart'schen Quintetts in *D-dur* bekamen wir mit springendem Bogen zu hören. Indess scheint diese Unart unter Virtuosen schon Verbreitung gefunden zu haben, denn wir hatten bereits das Vergnügen, den berühmten londoner Violoncellisten Piatti in seiner Soiree am 12. December v. J. im Scherzo des Mendelssohn'schen Clavier-Trio's die Saiten mit Herrn Straus im rapidesten Zeitmaasse um die Wette peitschen zu hören. Demnach möchte es nicht unwahrscheinlich sein, dass an anderen Orten jetzt eben so Quartettmusik gespielt wird, wie hier. — *Videant consules,* mögen sie Augen und Ohren offen behalten, um die ohnehin schon zumeist von Virtuosen so arg misshandelte Kammermusik vor einer neuen Sorte von Unbilden zu bewahren.

Ein zweiter Cyklus mit vier Sitzungen ist so eben angekündigt und damit den Wünschen der Quartett-Freunde entsprochen worden. Wolle Herr Straus diese weitere Gelegenheit benutzen, um von seinen Irrthümern in dieser edelsten Musikgattung sich loszumachen, — wolle er den Virtuosen in Anwendung der Bogenkünste so beschränken, dass jeder den Charakter irgend eines Satzes alterirende oder gar vernichtende Strich vermieden werde,—wolle er ferner bei Ergreifung der verschiedenen Tempo's mit sich und seinen Genossen (die in dieser wichtigen Frage auch gehört werden sollen) aufs strengste zu Rathe gehen, damit die Abstufungen zwischen Allegretto und Presto nicht unter einander gemengt, vielmehr allzeit in richtigem Verständniss der Bezeichnung angewandt erscheinen. Auf solchem Wege wird er dahin gelangen, jedem Werke im Geiste des Autors gerecht werden zu können, sich als sinnigen Quartettspieler vor vielen anderen Virtuosen auszuzeichnen und Ruf zu verschaffen. An uns soll es nicht fehlen, ihn in diesen Bestrebungen nach Kräften zu unterstützen; möge er nur Gelegenheit dazu geben.

Schliesslich sei die Jugend höflichst ersucht, einen Blick werfen zu wollen auf den Aufsatz in Nr. 5 der Deutschen Musik-Zeitung: „Andeutungen über Vortrag", und zu beherzigen, „was mit Ausdruck spielen heisst"; imgleichen auch in Erwägung ziehen zu wollen, was dort von „Musikverstand" in directer Beziehung auf Virtuosen und Dirigenten gesagt ist. A. Schindler.

Aus Aachen*).

Den 27. Januar 1860.

Von hier noch nicht aufgeführten Musikwerken hörten wir in den drei letzten Abonnements-Concerten J. S. Bach's Weihnachts-Cantate, von Perfall's „Dornröschen" und eine Composition von Robert Schumann für Soli und Chor: „Beim Abschied zu singen". In der Cantate**) wiegt uns Bach, den man gewohnt ist, streng, tief und dunkel zu sehen, in sanften, wohllautenden, das Gemüth ergreifenden Melodieen, ohne indess seine treffliche polyphone Verwebung der Stimmen aufzugeben. Der Chor zeigte an einigen Stellen, z. B. in dem Chor „Ehre sei Gott!" nicht die Sicherheit und Festigkeit, die wir sonst an ihm gewohnt sind, während das Orchester vorzüglich war. Wenn unsere vorzügliche Dilettantin Frau P. D. uns in Bach's Musik die classische Ruhe des Vortrags bewundern liess, so bewegte sie in der Scene aus Gluck's Orpheus in demselben Concerte nicht nur die Wächter der Unterwelt, sondern auch das ganze Publicum. Herr Göbbels trug die schwierige Tenor-Arie von Bach: „Frohe Hirten, eilt!" recht gut vor und wetteiferte mit unserem trefflichen Flötisten Herrn Schmidt. — Beethoven's Coriolan-Ouverture und Mozart's *D-dur*-Sinfonie in drei Sätzen vervollständigten das Programm.

Im vierten Concerte spielte Herr Concertmeister Wipplinger, der uns die Concertstücke von Mendelssohn, David, Viotti u. s. w.

*) Durch Zufall verspätet. Die Redaction.

**) Es sind die zwei ersten Theile des Weihnachts-Oratoriums gemeint. Die Redaction.

bereits vorgeführt, das grosse Violin-Concert von Beethoven mit einem Vortrage und Erfolg, der alle Erwartung übertraf; gewiss wird der bescheidene Künstler in dem warmen und lebhaften Beifalle des Auditoriums die belohnendste Anerkennung seines eifrigen Studiums gefunden haben. Das Orchester war sowohl in dieser Nummer, als in der duftig romantischen Ouverture zur schönen Melusine von Mendelssohn und in der gewaltigen *Sinfonia eroica* vortrefflich. — Das oben genannte Werk von Schumann, im einfachen Stil voll tiefer Empfindung edel gehalten, mit Begleitung der Harmonie, und Haydn's „Sturm" bildeten die Vocal-Partie des Concertes.

Unser Capellmeister Herr von Turanyi, der, seitdem er den Dirigentenstab niedergelegt, sich ganz von der Tonbühne zurückgezogen, hatte die Einladung der Direction, im fünften Concerte zu spielen, angenommen. Es wurde ihm bei seinem Auftreten und nach dem glänzenden Vortrage des Concertstückes für Pianoforte in *F-moll* von C. M. v. Weber eine Ovation von Seiten des Orchesters und des Publicums zu Theil, die ihn überzeugen musste, dass wir verdienstvolle Wirksamkeit mit aufrichtiger und warmer Dankbarkeit zu schätzen wissen. Ausserdem brachte dieses Concert eine Auswahl aus Mozart's Titus (Duo, Terzett, Quintett) und „Das Dornröschen" von Herrn von Perfall. Nach der ausführlichen Beurtheilung des Werkes in Ihrem Blatte kann ich mich darauf beschränken, zu berichten, dass es einen allgemein günstigen Eindruck gemacht hat und dass die Ausführung eine gute war. Frau W. brachte die Solo-Partie schön zur Geltung, und Herr Göbbels sang seine Arie so reizend, dass man bedauerte, dass der Dichter den Königssohn so bald einschlafen lässt.

Wenn man bedenkt, dass Haydn's Sinfonieen jetzt für viele Orchester eine Klippe geworden sind, so muss man mit der Ausführung der *D-dur*-Sinfonie durch das unsrige zufrieden sein.

In der letzten Soiree für Kammermusik haben wir ein sehr achtungswerthes Werk von Herrn Wüllner gehört, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, vortrefflich ausgeführt vom Componisten und den Herren Wipplinger und Joh. Wenigmann; Violin-Quartette von Haydn in *C-dur*, von Schubert in *A-moll*, welches letztere besonders gut von den Gebrüdern Wenigmann ausgeführt wurde. — Die grosse Matthäus-Passion von J. S. Bach wird vorbereitet. N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 7. d. Mts. gab die Direction des Conservatoriums eine Soiree in dem neuen Locale der Anstalt, zu welcher sich das eingeladene Auditorium sehr zahlreich eingefunden hatte. Es traten in zwölf Nummern des Programms, das eine reiche Abwechslung darbot, zwanzig bis vierundzwanzig Schülerinnen und Schüler auf. Die Vorträge auf der Orgel (Präludien und Fugen von J. S. Bach), dem Pianoforte (Trio von Beethoven, vierhändiger Satz von Mozart, Etuden von Moscheles, Phantasie von Mendelssohn, letzter Satz des *A-moll*-Concertes von Hummel, sehr sauber und fertig gespielt von Max Schrattenholz), der Violine (Variationen für zwei Violinen von Wassermann, Menuet und fugirtes Finale aus Beethoven's *C-dur*-Quartett mit Doppelbesetzung der Violinen und Bratschen durch eilf Schüler unter Leitung des Concertmeisters Herrn von Königslöw) und die Gesänge (Arie in *B-dur* und Arie in *F* für Sopran aus Haydn's „Schöpfung" und zwei Lieder, componirt von Aug. Grüters, Zögling der Anstalt) zeugten alle von den guten, zum Theil ausgezeichneten Fortschritten der Schüler und der trefflichen Methode der Lehrer. Jedermann verliess den Saal mit grosser Befriedigung.

In einer der letzten Versammlungen der musicalischen Gesellschaft producirte sich Herr Wilhelm Langhans aus Düsseldorf, dem Vernehmen nach früher auf dem Conservatorium zu Leipzig gebildet, durch den Vortrag eines von ihm selbst componirten Concertstückes für die Violine mit Orchester in jeder Hinsicht als ein tüchtiger und sehr achtungswerther Musiker. Das Concert besteht aus einer Einleitung in langsamem Tempo und einem Allegro. Es zeugt von Talent und macht, einige leicht zu beseitigende Längen abgerechnet, den wohlthuenden Eindruck einer fliessenden, nirgends gesuchten und geschraubten Composition, die jedoch keineswegs der Schwierigkeiten und glänzenden Passagen entbehrt, in deren Vortrag Herr Langhans sich als einen technisch fertigen Violinisten bewährte. Das Auditorium spendete reichen Beifall.

Mainz, 13. Februar. Vor einigen Tagen trat das Comite für das mittelrheinische Musikfest zusammen. Das vierte Fest, welches im vorigen Jahre ausfallen musste, wird diesen Sommer im Juli hier gefeiert werden. Zum Dirigenten an beiden Tagen ist Herr Musik-Director Friedr. Marpurg hierselbst erwählt worden. Programm: I. Ouverture Op. 124 von Beethoven. Händel's Israel in Aegypten. — II. Scenen aus Alceste von Gluck. Chöre *a capella* von Palestrina und Mozart. *C-moll*-Sinfonie von Beethoven. Die erste Walpurgisnacht von F. Mendelssohn.

Im letzten Liedertafel-Concerte gelangte unter der trefflichen Mitwirkung von Fräul. Barth und Herrn Schneider aus Wiesbaden Mendelssohn's Lobgesang mit grossem Erfolg zur Aufführung. Neu war ausserdem noch ein Clavierstück mit Orchester von Joachim Raff: *Ode au printemps*.

Frankfurt a. M. Die neue pariser Stimmgabel ist hier angekommen. Ein Vergleich mit älteren hat ergeben, dass die nun herabgesetzte Tonhöhe (bis auf einige Schwingungen) mit dem Tonmasse übereinstimmt, wie es bis ins vierte Jahrzehend im Orchester des Operntheaters zu Wien und bis in das Jahr 1842 in der grossen Oper und im Conservatoire zu Paris bestanden. Hoffentlich werden sich nun vor Allem die deutschen Herren Hof-Capellmeister beeilen, die neue Stimmung zum Besten ihres Singpersonals einzuführen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 9. **KÖLN, 25. Februar 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Hector Berlioz über seine Stellung zur Zukunftsmusik *).

Man hat in Bezug auf die Schule der Zukunftsmusik mir in Deutschland und anderswo Ansichten zugeschrieben, die nicht die meinigen sind; in Folge dessen hat man mir oft Lobsprüche ertheilt, in denen ich wirkliche Beleidigungen sehen konnte; ich habe stets geschwiegen. Kann ich aber jetzt noch schweigen, wo ich von Rechts wegen aufgefordert werde, mich kategorisch zu erklären, oder soll ich ein unwahres Glaubensbekenntniss ablegen? Ich denke, das wird Niemand mir rathen wollen.

Ich will mich daher aussprechen, und zwar mit völligem Freimuth. Wenn die Schule der Zukunft so spricht:

„Die Musik, jetzt in der Kraft ihrer Jugend, ist fessellos und frei, sie thut, was sie will.

„Viele von den alten Regeln haben keinen Cours mehr; sie wurden von ungenauen Beobachtern oder von Handwerkern für Handwerker aufgestellt.

„Neue Bedürfnisse des Geistes, des Herzens und des Ohrs fordern neue Versuche und in gewissen Fällen sogar den Bruch mit den alten Gesetzen.

„Verschiedene Formen sind zu abgenutzt, um noch zur Anwendung zu kommen.

„Uebrigens ist Alles gut oder Alles schlecht je nach dem Gebrauche, den man davon macht, und den Gründen, die diesen Gebrauch veranlassen.

„In ihrer Verbindung mit dem Drama oder auch nur mit dem gesungenen Worte muss die Musik stets in directer Beziehung zu der Empfindung stehen, welche das Wort ausdrückt, zu dem Charakter der Person, die da singt, oft sogar zu dem Accent und den Wendungen der Stimme, welche dem Gefühle nach die natürlichsten in der gesprochenen Rede sind.

„Die Opern dürfen nicht für Sänger geschrieben werden; die Sänger müssen im Gegentheil für die Opern gebildet werden.

„Diejenigen Werke, welche allein zu dem Zwecke geschrieben sind, um die Virtuosität zur Geltung zu bringen, können nur als Compositionen untergeordneten Ranges und geringen Werthes angesehen werden.

„Die ausführenden Künstler sind nur mehr oder weniger intelligente Werkzeuge, um die Form und den inneren Gehalt der Compositionen ins Licht zu stellen. Mit ihrem Despotismus ist es aus.

„Der Meister bleibt Meister, ihm allein steht der Befehl zu.

„Ton und Klang stehen unter dem Gedanken.

„Der Gedanke steht unter dem Gefühle und der Leidenschaft.

„Die schnellen Coloraturen, die Verzierungen, die Triller, eine grosse Anzahl von Rhythmen sind mit dem Ausdruck aller ernsten, edeln und tiefen Gefühle unverträglich.

„Es ist folglich ein Unsinn, zu einem *Kyrie eleison*, dem demüthigsten Gebete der katholischen Kirche, figurirte Vocal-Passagen zu schreiben, welche dem wilden Geschrei von Trunkenbolden an einem Schenktisch täuschend ähnlich sind.

„Es ist vielleicht nicht weniger verkehrt, eine und dieselbe Musik zu einem Anruf der Heiden an Baal und zu einem Gebete der Kinder Israels zu Jehovah zu verwenden.

„Noch widriger ist es, ein ideales Wesen, die Tochter des grössten Dichters, einen Engel an Reinheit und Liebe hinzustellen, und sie wie ein Freudenmädchen singen zu lassen" u. s. w. u. s. w.

*) *Journal des Débats* vom 9. Februar 1860. Wir geben die Erklärung Berlioz's in wörtlicher Uebersetzung, ohne Auslassung und ohne Bemerkungen (für jetzt), da Berlioz selbst sie als Actenstück und Glaubensbekenntniss betrachtet wissen will.
Die Redaction.

— wenn das also das musicalische Gesetzbuch der Schule der Zukunft ist, so zähle ich mich zu ihr, so gehöre ich ihr an mit Leib und Seele, aus tiefster Ueberzeugung und wärmster Sympathie.

Gehören wir aber nicht alle dazu? Jedermann bekennt sich heutzutage mehr oder weniger offen zu diesen Sätzen, ganz und gar oder theilweise. Gibt es einen grossen Componisten, der nicht schreibt, was er will? Wer glaubt an die Untrüglichkeit der schulmeisterlichen Regeln, einige furchtsame Schwachköpfe ausgenommen, die vor dem Schatten ihrer Nase erschrecken würden, wenn sie eine hätten?—

Ich gehe noch weiter: es ist schon lange so. Gluck war schon in diesem Sinne ein Zukunftsmusiker; er sagt in seiner Vorrede zur Alceste: „Es gibt keine Regel, die ich nicht gern zu Gunsten des Effectes opfern zu müssen glaubte.“

Und Beethoven, war er nicht der kühnste, unabhängigste aller Tonsetzer, konnte er einen Zügel vertragen? Schon lange vor ihm hatte z. B. Gluck die Grundnote in die Höhe gelegt, was nicht in die Harmonie passt und doppelte und dreifache Dissonanzen gibt. Er verstand diese Kühnheit zu erhabenen Wirkungen zu benutzen, in der Introduction zu der Scene des Orpheus in der Unterwelt, in einem Chor der Iphigenie in Aulis, und vor Allem in der unsterblichen Arie der Iphigenie auf Tauris bei der Stelle:

Mêlez vos cris plaintifs à mes gémissements!

Auber hat dasselbe in der Tarantella der „Stummen“ gethan. Und welche Freiheiten hat sich Gluck nicht in der Rhythmik genommen! — Mendelssohn hat sich in seiner schönen Ouverture zur Athalia über die Einheit der Tonart hinweg gesetzt, sie fängt in *F* an und endigt in *D-dur*; gerade wie Gluck, der in der Iphigenie auf Tauris einen Chor in *E-moll* beginnt, um ihn in *A-moll* zu schliessen.

In dieser Hinsicht gehören wir also alle zur Schule der Zukunft.

Aber wenn sie uns sagen will:

„Man muss das Gegentheil von dem thun, was die Regeln lehren.

„Man ist der Melodie überdrüssig, man ist der melodischen Figuren überdrüssig, der Arien, der Duetts, Terzetts, der Musikstücke, deren Thema sich regelmässig entwickelt; man hat die consonirenden Harmonieen satt, auch die einfachen Dissonanzen, die vorbereitet und aufgelöst werden, eben so die natürlichen und mit Kunstgeschick behandelten Modulationen.

„Man muss auf nichts Rücksicht nehmen, als auf die Idee, und den Eindruck auf das Gefühl nicht im Geringsten beachten.

„Man muss das Ohr, diesen alten Trödel, verachten, und es brutalisiren, bis es zahm wird. Es ist nicht Zweck der Musik, dem Ohr zu gefallen. Es muss sich an Alles gewöhnen, an auf- oder absteigende Reihen von verminderten Septimen-Accorden, die einer Masse von Schlangen gleichen, welche sich durch einander winden und zischend einander zerfleischen, an dreifache Dissonanzen ohne Vorbereitung und Auflösung, an Mittelstimmen, die man zusammen zu gehen zwingt, ohne dass sie weder harmonisch noch rhythmisch mit einander stimmen, sondern sich wechselseitig schinden, an gräuliche Modulationen, die in die eine Ecke des Orchesters eine neue Tonart einführen, bevor die frühere aus der anderen Ecke heraus ist.

„Die Kunst des Gesanges darf man nicht im Geringsten achten, man muss weder an ihr eigentliches Wesen noch an ihre nothwendigen Forderungen denken.

„In der Oper muss man sich darauf beschränken, die Declamation zu notiren, sollte man auch die unsangbarsten, abgeschmacktesten und hässlichsten Intervalle gebrauchen.

„Man muss keinen Unterschied machen zwischen einer Musik, die bestimmt ist, von einem Musiker, der still auf seinem Stuhle sitzt, gelesen zu werden, und einer Musik, die auswendig gesungen wird und auf offener Scene den Sänger nöthigt, zugleich an sein Spiel und an das der Mitwirkenden zu denken.

„Um die Möglichkeit der Ausführung muss man sich nie bekümmern.

„Wenn die Sänger beim Einüben einer Partie eben so viel Mühe haben, als sollten sie eine Seite Sanskrit auswendig lernen oder eine Hand voll Nussschalen hinunterschlucken, desto schlimmer für sie; man bezahlt sie, um zu arbeiten, es sind Sclaven.

„Die Hexen im Macbeth haben Recht: das Schöne ist grässlich, das Grässliche ist schön.“

— wenn dieses die neue, in der That sehr neue Religion ist, so bin ich sehr weit davon entfernt, mich zu ihr zu bekennen; zu dieser habe ich niemals gehört, gehöre nicht dazu und werde nie dazu gehören.

Ich hebe die Finger auf und schwöre: *Non credo.*

Ich glaube im Gegentheil fest daran, dass das Schöne nicht grässlich ist und dass das Grässliche nicht schön ist. Gewiss hat die Musik nicht zum ausschliesslichen Zwecke, dem Ohr zu gefallen, aber noch tausend Mal weniger, ihm zu missfallen, es zu quälen, es zu morden.

Ich bin von Fleisch und Bein, wie jeder Mensch; ich verlange, dass man auf meine Sinne, auf meine Empfindung Rücksicht nimmt, dass man mein Ohr, den alten Trödel, mit Schonung behandle.

Ich werde also bei dieser Gelegenheit, ohne mich im Geringsten stören zu lassen, dasselbe wiederholen, was ich einst einer hochherzigen und sehr verständigen Dame antwortete, welche der Gedanke der Freiheit in der Kunst, die bis zum Absurden getrieben wird, etwas verführt hatte. Sie sagte zu mir, als ich nach Anhörung eines Musikstückes, in welchem die Charivari-Mittel angewandt waren, mich nicht darüber aussprach: „Sie müssen das doch gern haben, Sie?" — „O ja, so gern, wie man Vitriol trinkt und Arsenik nimmt."

Späterhin machte mir ein berühmter Sänger, den man jetzt als einen der heftigsten Gegner der Zukunftsmusik anführt, dasselbe Compliment. Er hat eine Oper geschrieben, wo in einer wichtigen Scene der jüdische Pöbel einen Gefangenen verhöhnt. Um den Eindruck des Geschrei's der Volkshaufen desto wirksamer zu machen, hat dieser Realist ein Charivari von Chor und Orchester in ewigen Disharmonieen geschrieben. Entzückt von seiner edlen Kühnheit, schlug er eines Tages seine Partitur an dieser kakophonischen Stelle auf und sagte ohne alle Ironie zu mir: „Ich muss Ihnen diese Scene zeigen, sie wird Ihnen gewiss gefallen." — Ich antwortete nichts, und es war weder von Vitriol noch von Arsenik die Rede. Aber weil ich denn doch jetzt den Mund öffne und jenes seltsame Compliment immer noch auf dem Herzen habe, so will ich ihm sagen:

„Nein, mein lieber D., das wird mir nicht gewiss gefallen, sondern es missfällt mir entsetzlich. Wenn Sie mich als einen Charivari-Realisten betrachten, so verleumden Sie mich. Sie sprechen Sich, wie man mir sagt, jetzt stark gegen Wagner und seine Adepten aus, und doch haben diese weit mehr Recht, Sie zu den Klapperschlangen der Zukunftsmusik zu zählen, Sie, einen zu drei Viertheilen italiänischen Musiker, der sich solch eines Gräuels schuldig gemacht hat, als Sie ein Recht haben, mich unter die Adler dieser Schule zu stellen, mich, den zu drei Viertheilen deutschen Musiker, der ich niemals dergleichen Zeug geschrieben habe — nein, niemals, und ich fordere Sie auf, mir das Gegentheil zu beweisen. Wohlan, laden Sie einen Ihrer Mitschüler ein, lassen Sie Becher von oxydirtem Kupfer bringen, schenken Sie Vitriol ein und trinken Sie! Ich geniesse lieber Wasser, und wenn es auch etwas lau ist, oder eine Oper von Cimarosa."

H. Berlioz.

Aus Spohr's Leben.

(Vgl. Nr. 7.)

Ueber Spohr's Aufenthalt in Paris im December 1820 und Januar 1821 entnehmen wir seinen Briefen, die in Alex. Malibran's „populärer Biographie", wie der Autor sein Büchlein selbst nennt, mitgetheilt sind, noch einige interessante Notizen.

Im Januar 1821 trat Spohr in einem öffentlichen Concerte zum ersten Male in Paris auf. Er hatte die Administration der grossen Oper veranlasst, eine Abend-Vorstellung zu geben, deren erste Abtheilung ein Concert, die zweite ein Ballet bringen sollte — eine Einrichtung, die in Paris neu war und den Meister der lästigen Mühen bei Veranstaltung eines eigenen Concertes überhob. Er gab seine Ouverture zu Alruna, ein neues Violin-Concert und das Potpourri über Mozart's Duett im Don Juan; dazwischen sang Demoiselle Cinti eine Cavatine, Bordogni und Levasseur ein Duett von Rossini. Der Beifall des Publicums sprach sich bei seinen Leistungen in lebhaftem Applaudiren und Bravorufen unzweideutig aus. Nicht so günstig die Kritik der meisten Journalisten, denen Spohr den Hof zu machen vernachlässigt hatte. Zwar sprachen alle Journale von dem Concerte, einige mit unbedingtem Lobe, die meisten mit Hinzufügung eines Aber und alle mit selbstgefälliger Eitelkeit. Ein Referent meinte: „*Si Mr. Spohr reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner en suite, former celui des bons Allemands!*"

In Privat-Gesellschaften spielte Spohr öfter und hatte die Freude, dass von Künstlern und Kennern seine Compositionen und sein Spiel mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Besonders gefiel das Quintett für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, das er für seine Frau geschrieben, die auf den Rath der Aerzte der Harfe entsagt hatte. Man erbot sich, zu einem zweiten Concerte ihm die Geschäfte des Arrangements ganz abzunehmen und ihm das beste Orchester in Paris unentgeltlich zusammen zu bringen; allein er machte keinen Gebrauch davon.

Sein Urtheil über die berühmten Violinisten Baillot (1771—1842), Lafont (1781—1839), den jüngeren Kreutzer*) und Habeneck (1781—1849) ist folgendes, das wegen der praktischen Bemerkungen besonders auch für Violinspieler Werth hat:

„Fragst Du mich nun, welcher von diesen vier Geigern mir am besten gefallen habe, so nenne ich Dir, wenn von blosser Execution die Rede ist, unbedenklich Lafont. Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tiefes Gefühl verbände und sich das der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note

*) Jean Nicolas August Kreutzer, der 15 Jahre jüngere Bruder von Rudolf Kreutzer. Er starb im Sommer 1831, wenige Monate nach seinem Bruder, der schon seit 1826 kränkelte. Die Redaction.

[*]

einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiss, so bleibt und lässt er doch dabei ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier sowohl von Künstlern wie vom Publicum als der unwichtigste Satz eines Concertes betrachtet zu werden, und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet und deren Effect erhöht.

„Dieser Gleichgültigkeit dafür, so wie überhaupt der Unempfänglichkeit der Franzosen für alles, was das Gefühl anregt, schreibe ich es auch zu, dass mein Adagio und die Weise, wie ich es vortrage, hier weniger Eindruck machte, wie die brillanten Allegrosätze. Verwöhnt durch den Beifall, den Deutsche, Italiäner, Holländer und Engländer meinem Vortrage desselben insbesondere geschenkt haben, fühlte ich mich im Anfange gekränkt, es von den Franzosen so wenig beachtet zu sehen. Seitdem ich aber bemerkt habe, wie selten ihnen ihre Künstler ein ernstes Adagio zu hören geben, und wie wenig daher ihr Sinn dafür geweckt ist, bin ich darüber beruhigt. — Das Herausheben der letzten Note einer Periode durch verstärkteren Druck und schnelles Hinaufstossen des Bogens, selbst dann, wenn diese Note auf einen schlechten Tacttheil fällt, ist allen französischen Geigern mehr oder weniger eigen, bei keinem doch so auffallend, wie bei Lafont. Es ist mir unbegreiflich, wie diese unnatürliche Accentuation, die gerade so klingt, als wenn ein Redner die kurzen Endsylben besonders stark betonen wollte, entstanden sein mag. Hätte man beim Vortrage des Cantabile den menschlichen Gesang immer zum Vorbilde genommen (wie nach meiner Ueberzeugung ein jeder Instrumentalist thun sollte), so würde man auf solche Abwege nicht gerathen sein. Die Pariser sind nun aber an diese Unnatur schon so gewöhnt, dass ihnen das Spiel eines Fremden, der nicht eben so bizarr vorträgt, viel zu schlecht oder, wie Herr Sievers sich ausdrückt, viel zu schlankweg vorkommt.

„Dass Lafont's Virtuosität sich immer nur auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt, und er Jahre lang dasselbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Execution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln, doch fühle ich mich ausser Stande, es nachzuahmen, und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich vier bis sechs Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, dass man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe. Baillot ist im Technischen seines Spiels fast eben so vollendet, und seine Vielseitigkeit beweis't, dass er es sei, ohne zu jenen verzweifelnden Mitteln seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt ausser seinen eigenen Compositionen auch fast alle anderen der älteren und neueren Zeit. Er gab uns an jenem Abende ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Compositionen von sich, ein Concert, ein *Air varié* und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigenthümlichen Ausdrucke. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, so wie überhaupt sein Vortrag durch das zu scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdrucke manierirt wird. Seine Bogenführung ist gewandt und an Nuancen reich, aber nicht so frei, wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön, wie der von diesem, und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Compositionen zeichnen sich vor denen fast aller anderen pariser Geiger durch Correctheit aus, auch ist ihnen eine gewisse Originalitat nicht abzusprechen; aber etwas Erkünsteltes, Manierirtes und Veraltetes im Stil macht, dass er die Quintette von Boccherini oft und gern spielt. Ich war begierig, diese Quintette, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm spielen zu hören, um zu sehen, ob es ihm durch die Weise, wie er sie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltlose der Compositionen vergessen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung der von ihm gegebenen war, so fiel mir das oft Kindische der Melodieen und die Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie nicht weniger unangenehm auf, wie bei allen früher gehörten. Es ist kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künstler wie Baillot, dem unsere Schätze an Compositionen dieser Gattung bekannt sind, es über sich gewinnen kann, diese Quintette (die nur mit Berücksichtigung der Zeit und Verhältnisse, in denen sie geschrieben wurden, ihr Verdienst haben) noch immer zu spielen! Dass sie hier aber eben so gern wie ein Mozart'sches gehört werden, beweis't von Neuem, dass die Pariser das Gute vom Schlechten nicht zu unterscheiden wissen und in ihrer Kunstbildung um wenigstens fünfzig Jahre zurückgeblieben sind. Von Habeneck hörte ich zwei *Airs variés* seiner Composition. Er ist ein brillanter Geiger, der viele Noten in grosser Geschwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit spielt. Sein Ton und sein Bogenstrich sind aber etwas rauh. Der junge Kreutzer liess mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einiger Maassen die Manier des älteren, und überzeugte mich, dass sie die gediegensten von allen pariser Geigern sind. Dem jungen Kreutzer

fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im Uebrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck.“

Bemerkenswerth sind auch Spohr's Aeusserungen über die Kirchenmusik der Hofcapelle, deren Capellmeister Lesueur und Cherubini alle drei Monate in der Direction abwechselten, d. h. an der Spitze des Sänger-Personals in Hofkleidung präsidirten, während Plantade eigentlich dirigirte, R. Kreutzer und Baillot Vorgeiger an der ersten und zweiten Geige waren. Spohr schreibt:

„War ich gleich schon vorbereitet, hier Musik zu hören, die sich im Stil von dem, was man bei uns in Deutschland Kirchenstil nennt, sehr weit entfernt, so wurde ich doch durch den brillanten Theaterstil in einer Messe von Plantade, die ich beim ersten Besuche der Capelle am 17. vorigen Monats hörte, nicht wenig überrascht. Es ist darin auch nicht der leiseste Anklang von gebundenem Stil, keine Spur von canonischer Führung der Stimmen, noch viel weniger von einer Fuge. Dieses abgerechnet, recht hübsche Gedanken und gute Instrumentirung, die in einer komischen Oper ganz an ihrem Platze wären. Das Schluss-Allegro, wahrscheinlich über die Worte *Dona nobis pacem* (gewiss weiss ich es nicht, da die Franzosen das Lateinische auf eine dem deutschen Ohr sehr unverständliche Weise aussprechen), war so ganz im Stil eines Opern-Finales (wie diese gewöhnlich mit drei oder vier Mal gesteigertem Tempo), dass ich beim Schlusse, ganz den Ort vergessend, wo ich mich befand, erwartete, der Vorhang werde fallen und das Publicum applaudiren.

„Am 24. December, des Nachts um 12 Uhr, hörten wir die so genannte Messe *de Minuit,* diesmal von Lesueur's Composition. Vorher mussten wir eine grosse Geduld-Probe bestehen, indem wir während zweier ziemlich langen Stunden, von 10 bis 12 Uhr, nichts als Psalmen, auf die eintönigste Weise abgesungen, dann und wann mit barbarischem Zwischenspiel der Orgel unterbrochen, anzuhören bekamen. Um 12 Uhr fing endlich die Messe an. Wieder derselbe frivole Theaterstil, wie in der von Plantade, in der feierlichen Mitternachtsstunde aber nur noch widerlicher! Was mich dabei am meisten wunderte, besonders von Lesueur, der hier in dem Rufe eines vorzüglichen Harmonikers steht und als Harmonielehrer, wenn ich nicht irre, im Conservatorium Unterricht ertheilt, nicht einmal vierstimmige Führung der Gesangstimmen! Wenn es auch in der Oper zuweilen von Wirkung sein mag, wenn man nur zweistimmig schreibt, die Soprane mit den Tenören und die Alte mit den Bässen in Octaven gehen lässt, theils um den gewöhnlich schlechten Theaterchören die Execution zu erleichtern, theils um mehr materielle Kraft dadurch zu erreichen, so scheint es mir doch ganz barbarisch, dieses in der Kirche einzuführen, und ich möchte daher wohl wissen, was Herr Lesueur, der gewiss ein denkender Künstler ist, dabei beabsichtigt. An die Stelle des Offertoriums waren Variationen von Nadermann für Harfe, Horn und Violoncell eingeschoben, von dem Componisten und den Herren Dauprat und Baudiot vorgetragen. Du weisst, dass mir in Deutschland ein ernster Sinfonieen-Satz an dieser Stelle schon zu weltlich vorkam, kannst Dir daher leicht denken, welchen widrigen Eindruck diese galanten französischen Harfen-Variationen in einer Messe um die Mitternachtsstunde auf mich machen mussten; und doch sah ich die Anwesenden andächtig beten. Wie gelingt es ihnen nur, bei solcher trivialen Musik einen frommen Gedanken zu fassen? Entweder ist diese für sie ohne alle Bedeutung, oder sie verstehen, ihr Ohr gänzlich zu verschliessen; denn sonst müssten sie unausbleiblich dadurch, wie ich, an das Ballet der grossen Oper erinnert worden sein, wo diese drei Instrumente bei den üppigsten Tänzen auf gleiche Weise gebraucht werden. Die Harfe, obgleich in uralten Zeiten das Lieblings-Instrument eines frommen Königs, sie sollte schon desswegen aus der Kirche verbannt sein, weil sie zum gebundenen Stile, dem einzigen für die Kirche passenden, völlig untauglich ist.

„Aber wirst Du es glauben, wenn ich Dir versichere, dass selbst der würdige Meister Cherubini sich durch das böse Beispiel hat fortreissen lassen und auch in seinen Messen der Theaterstil oft vorherrschend ist? Zwar entschädigt er bei solchen Stellen durch vorzügliche, effectvolle Musik, aber wer kann diese geniessen, wenn es ihm nicht gelingt, gänzlich zu vergessen, an welchem Orte er sie hört? Es wäre auch weniger zu bedauern, dass Cherubini sich ebenfalls vom wahren Kirchenstile entfernt, wenn er nicht in einzelnen Nummern zeigte, wie würdevoll er sich darin zu bewegen weiss. Mehrere einzelne Sätze seiner Messen, besonders die kunstreich durchgeführten Fugen, und vor Allem sein *Pater noster* (bis zum weltlichen Schlusse), liefern die herrlichsten Belege dazu. — Hat man es aber erst über sich gewonnen, an diesem oft ausschweifenden Stile kein Aergerniss mehr zu nehmen, so kann man den höchsten Kunstgenuss finden. Durch reiche Erfindung, gewählte, oft ganz fremdartige Harmoniefolgen und eine kluge, durch vieljährige Erfahrung geleitete Benutzung der materiellen Kunstmittel weiss er so gewaltige Effecte hervorzubringen, dass man unwillkürlich mit fortgerissen wird, bald alles Klügeln vergisst und sich nur seinem Gefühl und dem Genusse überlässt. Was würde dieser Mann geleistet haben, wenn er, anstatt für Franzosen, immer für Deutsche geschrieben hätte!“

Bei seiner zweiten Anwesenheit in Paris im Jahre 1844 wurde Spohr, der seit seinem ersten Aufenthalte in

London (im Jahre 1819) in den Jahren 1839, 1841, 1842, 1843 dort und in England überhaupt ausserordentliche Triumphe gefeiert hatte, mit grossen Ehrenbezeigungen aufgenommen; unter Anderem führte Habeneck ihm mit dem Conservatoire-Orchester seine Sinfonie „Die Weihe der Töne“ auf, worüber Spohr sich dahin äusserte, dass es auf der Welt nur zwei Orchester gäbe, die so gut zu spielen verständen, das im Conservatorium zu Paris und das im Conservatorium zu Prag.

Etymologisches zur Musik.

Die Namen Violon, Violin, Violino, Violone, [Violono] zu unterscheiden und auch die deutschen Geigen richtig zu nennen, macht zuweilen Mühe, weil wir die Grundbedeutungen vergessen. Viola mag das erste Wort dieser Reihe gewesen sein, deutet aber zurück auf *Vio* = *βίος, νευρός*, Nerve, Darmsaite. Danach bildet nun der Italiäner:

Viola, als erstes Diminutiv, die mittlere Geige.

Violino, aus dem Vorigen diminuirt, die kleinere obere Geige.

Violone, augmentirt*), ist die grosse Geige; Einige sagen unrichtig *Violono*; noch schlimmer aber ist der Barbarismus, *Violon* mit französischem Klange zu sagen, wo nicht die hohe *Violine* gemeint ist. — *Violone* heisst auch *Contrabasso,* weil seine Stimmung das Umgekehrte der Obergeige ist; denn die Violine stimmt *g d a e* in Quinten, der Contrabass *e a d g* in Quarten.

Violoncello ist Diminutiv von *Violone,* ein kleiner aus der Familie der grossen Bassgeigen. *Cello* allein zu sagen, ist nicht richtig, auch gar kein italiänisches Wort.

Im Deutschen sage man nach alter Weise Geige, statt „Streich-Instrument“ — es ist minder breit und leichter überall anwendbar, z. B. Geigen-Quartett, Geigen-Begleitung, obere und untere, hohe und tiefe Geigen, Geiger und Bläser u. s. w. — [Ich kenne ebenfalls nichts Hässlicheres und schlechter Bezeichnendes, als das Wort „Streich-Quartett“, da durch „Streichen“ niemals ein Instrument oder eine bestimmte Art von Ton benannt werden kann, die Analogieen Streichriemen, Streichholz u. s. w. auf ganz andere Begriffe führen, und der einzige Ton, an den man unwillkürlich bei dem „Streichen“ denkt, keineswegs zu den musicalischen gehört. „Streichen“ ist als technischer Ausdruck in der Musik keineswegs dem „Blasen“ ebenbürtig. Dieser Künstler „bläs't“ schön, er ist ein berühmter Flötenbläser u. s. w. — das ist gebräuchlich und edel; auch die Dichtersprache verschmäht es nicht: „Blas't, blas't! O, wären es die schwed'schen Hörner!“ Ferner im Allgemeinen: „Unter allen Bläsern ragt Vivier hervor.“ Aber: „Paganini war der König aller Streicher“? — Joachim streicht vortrefflich Violine“??? Nein, Joachim streicht nicht Violine, sondern er ist ein vortrefflicher Geiger. Also fort mit dem Streich-Quartett, der schlechten, neueren Benennung für Geigen- oder Violin-Quartett, wobei man übrigens eben so wenig an vier Violinen, als bei Clavier-Trio an drei Claviere denkt. L. B.]

*) *Aumentativo* nennt der Italiäner die Vergrösserungswörter, an denen seine Sprache so reich ist; *sala, salone,* grosser Saal, *balco, balcone,* grosser Balkon, *mille, millione* u. s. w.

Zweites Concert des kölner Männergesang-Vereins,

unter Leitung des königlichen Musik-Directors Franz Weber.

Sonntag, 5. Februar 1860.

Der genannte Verein, der seine Abonnements-Concerte in dem grossen Saale des Casino gibt, hat stets noch ein zahlreiches Publicum, das seine Leistungen mit grosser Theilnahme verfolgt und sie ungern entbehren würde. Sobald der Männergesang als wirkliche Kunstgattung behandelt wird, nicht bloss im Dienste der Geselligkeit und des so genannten Humors steht, und als solche auf das rechte, das ist bescheidene Maass der Ansprüche in der musicalischen Welt zurücktritt, wird auch der Musiker und der gebildete Dilettant in das Urtheil der gesangliebenden Menge einstimmen, die dem schönen Vortrage eines mehrstimmigen Männerliedes ihre Gunst zuwendet.

Wir wollen das alte Thema, dass der Männergesang in Deutschland die Gränzen seines Gebietes eine Zeit lang überschritten hat, und alles, was an diesem Ueberschreiten hing, Selbstüberschätzung, Ausschliesslichkeit, Effectmacherei, politische, obwohl sehr unschuldige Wichtigthuerei u. s. w., nicht wieder aufwärmen; aber Eines müssen wir zu Gunsten desselben betonen, dass sein Einfluss auf den Geschmack der Menge im Ganzen genommen ein vortheilhafter gewesen ist und noch immer ist, wenn er richtig geleitet wird. Viele, namentlich Musiker, werden vielleicht das Gegentheil behaupten, weil allerdings die Flut von Compositionen für den Männergesang eine Menge Sand und Schlamm mit sich geführt hat, welche die grünenden Fluren der echten Tonkunst an vielen Stellen überdeckt haben. Allein sollen wir desshalb, weil das Schlechte daneben vorhanden ist, das Gute auf dem Gebiete der Kunst, ja, des Lebens, verschmähen und ihm seine Wirksamkeit absprechen? Alles, was die Liedertafeln und ähnliche Vereine von den Schweizeralpen bis zu dem Nord- und dem Ostmeere singen, ist wenigstens doch deutsche Musik, und an vortrefflichen Früchten ist auch das Feld, das von den Tondichtern für diese Vereins bebaut worden, so arm nicht, wie man im Allgemeinen behauptet; es kommt meist nur darauf an, das Korn von der Spreu zu scheiden und sich nicht in eine einzelne, z. B. in die gar zu weichliche und süssliche, Richtung zu verrennen. Ist es aber nicht hundert Mal erfreulicher und erhebender, wenn die Menge an einem schönen Volksliede nach Silcher's u. s. w. trefflichen Bearbeitungen, oder an den Gesängen für Männerstimmen eines Franz Schubert, Conradin Kreutzer, Felix Men-

delssohn, Louis Spohr, Heinrich Marschner, Friedrich Schneider u. s. w. Gefallen findet, sich an ihrem Vortrage drängt, Herz und Sinn daran labt, als wenn sie voll von dem Gedudel und Geklingel rein sinnlicher italiänischer und neu-französischer Opernmusik nach Hause geht?

In dem zweiten Concerte waren hier neu „Das deutsche Lied“ von J. W. Kalliwoda, das die Erwartungen, welche dessen häufige Aufführung in Süddeutschland erregt hatte, nicht rechtfertigte. — „Nachthelle“ von F. Schubert gefiel mit Recht. Weniger konnte F. Liszt's Composition von Göthe's so einfach schönem Gedanken: „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'“ — behagen, wiewohl grosse Sorgfalt darauf gewandt worden war und es vortrefflich gesungen wurde. Von den übrigen Nummern des Programms machten Silcher's Composition zu dem schönen Gedichte von Chamisso: „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang“, und zwei Lieder von F. Hiller für Sopran-Solo und Männerchor: „Lebenslust“ und „Die Lerchen“, den meisten Eindruck. Das Solo sang Fräulein Elise Saart von hier.

Dass der kölner Männergesang-Verein jetzt in seinen Concerten die Monotonie der Gattung durch Vocal- oder Instrumental-Solo-Vorträge beseitigt, ist sehr zu billigen. So sang Fräul. Saart noch zwei Lieder am Clavier, und einige Vorträge auf dem Pianoforte durch Herrn Hans von Bülow, königlich preussischen Hofpianisten, waren eine Hauptzierde des Concertes, nicht nur durch die Neuheit der Erscheinung (Herr von Bülow trat zum ersten Male hier auf), sondern auch durch das hervorragende Talent des Spielers. Er zeigte sich in Compositionen verschiedenen Charakters (Beethoven's Sonate in *C-moll*, Op. 111, J. S. Bach's italiänischem Concerte, Liszt's Reminiscenzen aus Verdi's Rigoletto und dessen Rakoczy-Marsch) als einen der bedeutendsten Clavierspieler unserer Zeit, dessen technische Meisterschaft zu bewundern ist. Geniale Auffassung und Vortrag haben wir aber nur bei der Ausführung des Rakoczy-Marsches, dieser energisch packenden, fortreissenden, Liszt's würdigen Composition gefunden, während die „Reminiscenzen“ aus Rigoletto uns dermaassen kalt liessen, dass wir kaum begreifen konnten, wie Liszt sich habe entschliessen können, so etwas Triviales als die neueste oder letzte Production eines Talentes in die Welt zu schicken, das uns in dieser Gattung früher so Ausgezeichnetes und Bezauberndes gegeben hat.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Donnerstag, 16. Februar 1860.

Programm: I. 1. Ouverture zur Oper Figaro's Hochzeit von W. A. Mozart. 2. Recitativ und Arie aus Judas Maccabäus („Dann tönt der Laute Klang“) von G. F. Händel, gesungen von Fräul. Emilie Genast aus Weimar. 3. *Symphonie concertante* für Violine und Viola mit Orchester von W. A. Mozart, gespielt von den Concertmeistern J. Grunwald und O. von Königslöw. 4. „Die Birken und die Erlen“, Gedicht aus den Waldliedern von G. Pfarrius, für Sopran-Solo, Chor und Orchester componirt von Max Bruch, Op. 8 (Neu).

II. 5. Sinfonie in *D-dur* von J. Haydn. 6. *a.* Cavatine (*Porgi amor*) aus Figaro's Hochzeit von Mozart. *b.* „Gretchen am Spinnrad“ von Göthe, componirt von F. Schubert (für Orchester instrumentirt von F. Hiller), gesungen von Fräul. E. Genast. 7. „Zigeunerleben“ von Geibel, von Rob. Schumann für Soli und Chor gesetzt (für Orchester instrumentirt von C. G. P. Grädener). Neu. 8. Ouverture zum Tannhäuser von R. Wagner.

Fräul. Genast hat dieses Mal einen ganz ungewöhnlichen Erfolg gehabt. Die Arie von Händel verlor freilich dadurch, dass das Recitativ ausfiel, was nicht ihre Schuld war, an Wirksamkeit; allein die Reinheit der Intonation und die Fertigkeit und Correctheit der Coloratur bekundeten auch hier gleich, dass die Sängerin singen gelernt hat, und desshalb mit einer nichts weniger als mächtigen, aber wohllautenden und lieblichen Stimme, mit künstlerischer Ausbildung und seelenvollem Ausdruck Erfolge erreichen kann, die Jeder zu schätzen wissen wird, der sich an wirklichem Gesange erfreuen und nicht bloss vor kolossalem Klange erstaunen will. Desswegen möchten wir aber auch der Künstlerin rathen, nach diesen Eigenschaften ihres Naturells die Wahl für ihre Vorträge zu treffen. Der Händel'sche Stil z. B. passt nicht recht dafür. Durch die kleine Arie der Gräfin im Figaro und durch Schubert's Lied, das auf eine ausgezeichnet schöne Weise von Hiller instrumentirt ist, erregte sie einen Beifallssturm, wie er hier nur selten ist, so dass sie sogar das „Gretchen-Lied“ noch einmal singen musste — eine um so ehrenvollere Aufforderung von Seiten des Publicums, als dergleichen sonst hier so gut wie niemals vorkommt.

Die neue Vocal-Composition von Max Bruch: „Die Birken und die Erlen“, ein Wechselgesang zwischen dem Männerchor (Birken) und Frauenchor (Erlen), eingeleitet und beendigt durch eine Solostimme, wurde mit grossem Beifall aufgenommen und der Componist am Schlusse gerufen. Der melodische Fluss der Singstimmen, so wie die reizende Instrumentirung, der duftige Farbenton, der über dem Ganzen ruht, die wohlthuende Klarheit und Consonanz (wir sind ja so weit gekommen, dass wir die nothwendigste Eigenschaft der Musik jetzt als eine Seltenheit hervorheben müssen!) zeugen auch in diesem Op. 8 des jugendlichen Tondichters wiederum von grossem Talente und echt musicalischem Berufe. Das Stück, das noch dazu den äusseren Vorzug der Kürze hat und eine nicht schwierige, aber freilich sehr sorgfältige und zarte Ausführung verlangt, muss allen Gesang-Vereinen und Concert-Instituten gar sehr willkommen sein. Es ist bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in Partitur, Clavier-Auszug und Stimmen in recht hübscher Ausstattung erschienen.

Wie sehr Haydn's wunderbar schöne, in sinniger Klarheit mild strahlende und erwärmende *D-dur*-Sinfonie (Nr. 4 der Breitkopf & Härtel'schen Partitur-Ausgabe, Adagio-Einleitung in *D-moll*) das Publicum in der ausserordentlich feinen und anmuthigen Ausführung entzückte, lässt sich nicht beschreiben. Es war eine Stille und Aufmerksamkeit im Saale, dass man athmen hören und auf allen Gesichtern eine glückliche und zufriedene Seelenstimmung lesen konnte. Jeder Satz, besonders aber das Andante, wurde mit einem Ausbruch von Applaus belohnt.

Auch Schumann's „Zigeunerleben“, von Grädener recht hübsch instrumentirt, wurde recht gut ausgeführt und sprach sehr an.

Der Tannhäuser-Ouverture wurde eine höchst sorgfältige, glänzende Ausführung durch das stark besetzte Orchester zu Theil,

trotzdem aber nur ein schwacher Applaus. Die Verstimmung im grössten Theile des Publicums machte sich sogar in dem Vorwurf Luft, dass durch diesen Schluss der schöne Eindruck des ganzen Concertes vernichtet worden sei. Und doch hat die Direction Recht daran gethan, diese Ouverture, deren Missfallen im Theater nur gar zu oft der schwach besetzten und mangelhaften Ausführung zugeschrieben wird, einmal in dem klangreichen Saale des Gürzenich und ausgestattet mit aller Kraft und allem Pomp des Orchesters vorzuführen. Sie ist dadurch dem Componisten und das Publicum der Composition gerecht geworden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Es geht uns folgende authentische Mittheilung von Wien zu: „Die Nr. 7 der „„Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik““, welche heute erscheinen sollte, wurde von der Pressbehörde unterdrückt. Wien, den 15. Februar.“ — Das ist denn doch wohl ein in der ganzen deutschen Presse der Kunstblätter unerhörter Fall!

**** Barmen.** Am 28. Januar fand das jährliche Concert zum Vortheil des hiesigen Musik-Directors Statt. Der Saal war so besucht, wie noch niemals bei ähnlicher Gelegenheit, — ein Beweis, wie sehr die Wahl des Herrn Krause zu dieser Stelle allgemein gebilligt wird. Das Programm brachte: das Andante aus F. Schubert's Violin-Quartett in *D-moll*. — Dessen 24. Psalm für Frauenchor. — Andante für zwei Claviere von Rob. Schumann. — Zwei Lieder von F. Schubert, gesungen von Fräul. Mann. — Drei Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, eines von Mendelssohn und zwei von Schumann. — Notturno von Chopin und zwei Etuden von Krause. — Quintett für Clavier u. s. w., Op. 44, von Schumann.

In dem Quartett und Quintett spielte Herr von Königslöw aus Köln die erste Geige. Ueber die Bevorzugung Schumann's in diesem Programme äussert sich ein Bericht in der hiesigen Zeitung unter Anderem: „Aber das Publicum will auch Neues! Nun ja, die Schumann'schen vierstimmigen Lieder kamen noch fast feucht aus der Presse in die Proben. — Mendelssohn ist in diesem Genre als Muster bekannt. Recht also, dass man, schon des ernsten Vergleiches wegen, unmittelbar vor diese Novitäten eines der besten Mendelssohn'schen Lieder ins Programm setzte, aber damit nur factisch den Beweis lieferte, dass Schumann in allem, was er ernstlich erfasste, so auch hier wieder, ungleich origineller, mit Einem Worte: dass er ein Genie, das schafft, jener aber nur ein Talent, das arbeitet, gewesen. Welch eine Klangfarbe in diesem „Traume“! Wie gemüthlich „Das Schifflein“! wie naiv die Idee, die im Uhland'schen Texte vorkommenden Flöte und Horn auch dem Liede *in natura* auf ein paar Tacte beizugeben (wobei es — beiläufig — nur etwas gar zu natürlich diesmal herging)!“

Curiosum. Ueber ein Concert von Alex. Dreyschock in Berlin bringt die Preussische Zeitung vom 17. d. Mts. unter Anderem folgenden blühenden Unsinn:

„Wenn das Trio in *C-moll* eines der ersten des sechszehnjährigen (?) Beethoven ist, wie viele letzte und späteste seiner Nachfolger sind solche erste? Das Andante, mit welcher zarten Trauer es sich ergiesst; und des Meisters Wonne, sein Erstgeborener, das Muttersöhnchen, das die keusche, heilige Liebe seiner Seele, die holde Melancholie, ihm geschenkt, und er mit seliger Vaterlust in den Armen wiegte: das Scherzo, wie lächelt schon hier aus seinem Auge des Vaters Tiefsinn und der Mutter wehmuthfeuchter Thränenglanz! Wunderbar wob und regte Beides sich in den Klängen der drei Spieler, in denen des Pianisten namentlich, dessen Zaubertöne wieder so weich verschwammen, und doch mit einer zarten Bestimmtheit und Ausprägung bis ins feinste Detail, dass die Trillerketten (??) über die Tasten hinrollten, wie Thautropfen über Blumenblätter; aber wie Thautropfen, die jene Meinung der Alten vom Entstehen der Perlen zu erhärten schienen, dass sie nämlich aus solchen von der Muschel aufgesogenen Tropfen zu diesen kostbaren Kleinodien gerännen. Unter Dreyschock's Fingerspitzen erklingen die gehauchten Töne mit einer Reinheit und plastischen Rundung, dass man glauben möchte, er arbeite die elfenbeinernen Tasten zu jenen mikrotechnischen Wunderwerken von Elfenbein aus; ein Kallikrates des Ohres, der, wie jener dem Auge glatte Elfenbein-Kügelchen von Grösse einer Erbse durch die Lupe als Viergespann des Sonnengottes erkennen liess, von staunenerregender Vollendung ähnliche Pianoklänge aus den Tasten zaubert, deren scheinbare Glätte sich dem lauschenden Ohr in die wunderbarste musicalische Toreutik auflösen. — — Dann wieder schlug die hämmernde Hand gleichsam mächtige Harmonieenquellen aus der Tiefe des Instrumentes, die in das duftigste Gestiebe von feinsten Ton-Diamanten versprühten. Das Clavier schien zur Orgel aufgethürmt, die, in wogenden Chorälen erbrausend, in das weich lispelnde Flötenwerk des „Saltarello“ zerschmolz. Harpeggien, die wie mit Neptun's Dreizack aus Felsen gerissen erklangen, verwehten in ein Piano, süss wie Nachtviolen-Duft. Improvisirte Variationen über „Heil Dir im Siegerkranz“, mit der linken Hand allein und doch so eisern gespielt, wie Götz mit der seinigen eiserne Victoria-Kränze zu hämmern pflegte, und das gleich auf den Schädeln selber, für die er sie bestimmt.“

Kann die officiöse Presse in ganz Berlin keinen besseren musicalischen Referenten finden?

Weimar, 30. Jan. Wir hatten hier gestern zur Nachfeier von Mozart's Geburtstag „Die Tonkunst und vier deutsche Meister“, Festdichtung mit Musik und lebenden Bildern von Dr. Julius Pabst. Hierauf „Don Juan“. Das Haus war überfüllt und die Dichtung, wie die überaus schön und sinnig arrangirten Bilder fanden stürmischen Beifall. Als zuletzt am Horizont die vier Sterne sichtbar wurden, in denen die Namen Gluck, Beethoven, Mozart, Weber glänzten, als in poetischer Zusammenstellung die Gestalten aus „Iphigenia“, „Fidelio“, „Don Juan“, „Preciosa“ sich unter diesem Himmel zeigten und die göttliche, ewig junge Musik der Vergangenheit dazu ertönte, da dachten wir, ob wohl nach hundert Jahren die jetzt so viel genannten Meister der Zukunft mit gleichem Enthusiasmus begrüsst und gefeiert werden würden.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 10. **KÖLN, 3. März 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Briefe von L. Spohr.

Wir haben in den Nummern 7 und 9 zwei Briefe von Spohr aus Paris vom Jahre 1820 vollständig und aus zwei anderen vom Jahre 1821 einige Auszüge gegeben. Unsere Quelle war, wie wir S. 54 angezeigt haben, das Büchlein des Herrn Al. Malibran über Spohr. Wenn Herr Malibran auch nicht ausdrücklich sagt, dass diese Briefe an ihn gerichtet gewesen, woran wir des Anachronismus wegen auch nicht gedacht haben (andere Redactionen haben indess die Sache ohne weitere Prüfung so angenommen), so musste doch ein Jeder glauben, dass die Originale Spohr's ihm von demjenigen, an den sie geschrieben, zur Veröffentlichung mitgetheilt worden wären. Wir gaben sie also *bona fide* und als das Beste der ganzen Broschüre. — Nun aber liegt uns die Abschrift eines Briefes von Spohr aus Heidelberg, den 20. Februar 1821, an einen Freund vor, welchem Spohr schreibt: „Von unserem Aufenthalte in Paris werden Sie in vier langen Briefen lesen, die ich für die leipziger Musik-Zeitung eingeschickt habe.“ — Sie werden also dort im Jahrgange 1821, der uns gerade nicht zur Hand ist, schon einmal abgedruckt sein. Konnten wir voraussetzen, dass die leichtfertige Buchmacherei so weit gehen könne, bereits gedruckte Briefe eines grossen Künstlers als neue Würze einer in Eile compilirten Biographie desselben geltend zu machen?

Wir sind dagegen jetzt im Stande, unseren Lesern einige Briefe Spohr's aus London und Paris aus derselben Lebens-Periode mitzutheilen, die er an seinen Freund Speyer in Frankfurt geschrieben und welche noch nirgends in die Oeffentlichkeit gekommen sind. — Auf Herrn A. Schindler's wiederholten Wunsch bat Herr Speyer ihm diese interessanten Schriftstücke übergeben und ihm ihre Verwendung freigestellt. Wir verdanken unsererseits sie der freundlichen Mittheilung Schindler's.

I.

London, den 27. März 1820.

Geliebter Freund!

Absichtlich habe ich bis jetzt gezögert, Ihnen zu schreiben, um Ihnen gleich etwas Genaues über meine hiesigen Verhältnisse und über die Weise, wie man hier die Kunst treibt, melden zu können. Jetzt nach einem Aufenthalt von vier Wochen bin ich einheimisch genug, um mit Sicherheit ein Urtheil fällen zu können. Sollte indessen diese Verzögerung Veranlassung gewesen sein, dass Sie durch eine pariser Zeitungs-Neuigkeit, die uns bei unserer Ueberfahrt von Calais nach Dover umkommen liess, erschreckt worden wären, so würde ich mir doch Vorwürfe machen, Ihnen nicht gleich gemeldet zu haben, dass wir, ob wir gleich in der stürmischen Zeit die Ueberfahrt wagen mussten, wo nach hiesigen Börsen-Nachrichten mehr als 150 Schiffe an den englischen Küsten theils zu Grunde gegangen, theils verschlagen worden, doch wohlbehalten angekommen sind und uns bald von der Angst und dem Uebelbefinden der Ueberfahrt erholt haben. — Zuerst also, dass ich von allen den Leuten, an die ich empfohlen war, so wie von allen Künstlern, die ich besucht habe, auf das zuvorkommenste aufgenommen worden bin, und dass Herr Pensa vollkommen Recht hat, wenn er behauptet, die Engländer seien bei sich unendlich liebenswürdiger, als man sie auf Reisen in fremden Ländern kennen lernt. Dann, dass das hiesige Kunsttreiben grosse Contraste darbietet (die überhaupt in grossen Städten am grellsten hervortreten), dass man neben vielem Vortrefflichen und Lobenswerthen auch das Erbärmlichste zu hören bekommt, dass es sich mit Einem Worte doch deutlich zeigt, dass die Engländer keinen Beruf zur Musik und keinen wahren Sinn dafür haben. Zwar treiben sie, wie Alles, auch Musik mit Ernst, allein man merkt es ihnen, wie den reisenden Engländern in Italien bei Besichtigung der Kunstschätze und Alterthümer, bald an, dass es ihnen mehr eine Arbeit

als ein Genuss ist, und dass sie beim Ende eines Concertes wohl auch sagen könnten, wie jene nach einer Kunst-Besichtigung in Rom: Gottlob, das wäre wieder überstanden! Schon dass sie Concerten von vier, oft fünf Stunden Länge mit einer kurzen Pause bis zu Ende mit Aufmerksamkeit und Ernst zuhören können, beweis't, dass die Musik nicht in ihr Inneres dringe, weil sie sonst schon vor der ersten Hälfte erschöpft sein müssten. Auch dass sie am selben Abende das Herrlichste so wie das Erbärmlichste mit gleicher Theilnahme anhören, in demselben Concerte ein classisches Musikstück von Mozart und einen englischen Gassenhauer ohne allen Kunstwerth *da capo* verlangen können, beweis't, dass sie das Gute vom Schlechten gar nicht zu unterscheiden wissen. Dass dieses übrigens nur vom gewöhnlichen Concert-Publicum gemeint ist und dass in einer Stadt von 1,200,000 Einwohnern wohl auch Einige sich finden, die eine rühmliche Ausnahme machen und denen man ein Kunst-Urtheil zugestehen kann, versteht sich von selbst. Dass ich mit dieser Ueberzeugung bei meinem ersten Debut heute vor drei Wochen (wo ich im ersten Concerte der Philharmonischen Gesellschaft meine Scene spielte) mit grosser Befangenheit hintrat, kann ich nur durch die Gegenwart von Viotti und vieler anderen ausgezeichneten Künstler, deren vielleicht zu überspannte Erwartungen ich zu befriedigen hatte, erklären; und obgleich diese, so wie das Publicum einen grossen Beifall schenkten, so war ich doch selbst sehr wenig mit mir zufrieden und wünschte mit Ungeduld mein zweites Auftreten herbei. Heute vor acht Tagen spielte ich denn im zweiten Concerte der Philharmonischen Gesellschaft mein *Quatuor brillant* in *E-dur* mit solchem Erfolg, dass ich seit der Zeit Alles für mich gewonnen habe. Auch wurde ich am vorigen Mittwoch, wo ich zum dritten Male im *Theatre Drurylane* in einem so genannten Oratorium mein Potpourri in *B* spielte, mit solcher Auszeichnung empfangen und entlassen, wie sie selten einem fremden Künstler zu Theil geworden ist. Im dritten Concerte der Philharmonischen Gesellschaft werde ich dirigiren und als Componist mit einer neuen grossen Sinfonie in *D-moll*, die ich gleich nach unserer Ankunft hier angefangen und vor ein paar Tagen beendigt habe, debutiren. Dass ich mich unendlich darauf freue, dieses Werk, das ich mit grosser Begeisterung empfangen und geboren habe, von einem so herrlichen und stark besetzten Orchester wie das der Philharmonischen Gesellschaft (28 Violinen, 12 Bässe u. s. w.) und in einem so würdigen Locale, wie der neue Saal von *Argyle Rooms* ist, zum ersten Male zu hören, können Sie Sich leicht denken. Später werde ich dann auch meine alte Sinfonie, so wie meine Ouverturen, die hier noch nicht gemacht worden sind, zur Aufführung bringen.

Ob wir hier etwas Bedeutendes gewinnen werden, wird die Zukunft lehren; dass es etwas sein wird, weiss ich schon, indem ich die Kosten des Aufenthaltes schon ungefähr berechnen kann. Bis jetzt sind wir theils Beide, theils ich allein zu drei Concerten für Honorar zu spielen engagirt. Auch habe ich angefangen, Unterricht zu geben. Ob der König uns hören wird, ist noch nicht entschieden; er ist noch nicht zur Stadt zurückgekehrt. Unser Benefiz-Concert ist auf den 8. Juni bestimmt; ich hoffe ziemlichen Erfolg davon. Von den hiesigen Künstlern, die wir bis jetzt gehört haben, schreibe ich Ihnen das nächste Mal; interessant war ein Concert der alten siebenzigjährigen Mara. — Meine Veränderung an der Geige bewährt sich als vortrefflich; die hiesigen Künstler fangen schon an, sie nachzumachen.

Louis Spohr.

II.

London, den 17. April 1820.

Geliebter Freund!

Wie kann ich Ihnen genug danken, dass Sie durch schnelles Widerrufen jener Schreckens-Nachricht von unserem Tode meinen Eltern und meiner Schwiegermutter Tage des Kummers erspart haben! Ohne Ihren Brief, was hätten sie nicht noch alles gelitten, bis der Widerruf in den Zeitungen zu ihren Augen gekommen wäre! Nie werde ich Ihnen diesen Freundschaftsdienst vergessen. Wir erhalten jetzt aus allen Gegenden Deutschlands Glückwünschungen über unsere Erhaltung, die uns als Beweis für die Theilnahme vieler guten Menschen viel Freude gemacht haben. Ich kann aber immer noch nicht begreifen, wie das Gerücht von unserem Untergange entstanden sein kann, da wir schon längst in London waren, als der Sturm wüthete, der so viele Schiffe zertrümmert hat.

Meinen ersten Brief, worin ich Ihnen mein Auftreten in den zwei ersten Concerten der Philharmonischen Gesellschaft meldete, haben Sie ohne Zweifel gleich nach Abgang des Ihrigen erhalten. Seit der Zeit habe ich wieder drei Mal öffentlich gespielt und das dritte Concert der Philharmonischen Gesellschaft dirigirt, und bin, ich darf es wohl behaupten, immer mehr in der Gunst des Publicums gestiegen, wenigstens hat es mir bei jedem Auftreten die unzweideutigsten Beweise davon gegeben. Zuerst spielte ich im *Theatre Drurylane* in einem so genannten Oratorium mein Potpourri aus *B-dur*, dann im letzten Dilettanten-Concerte in der City im Saale der *London Tavern* mit meiner Frau eine Sonate und im zweiten Theile meine Scene, und zuletzt in dem so genannten Vocal-Concerte in einem sehr schönen Saale in *Hanover Square* ein neues *A-dur*-Concert, das besonderes Glück machte. Meine Frau, die bei ihrem ersten Auftreten in London, wo so viele gute Harfenmeister sind, durch ihren Muth mich ganz

überraschte und beschämte, da ich beim ersten Auftreten viel zaghafter war, erregte durch das Eigenthümliche ihres Spiels grosse Sensation, und erhielt von allen, die an dem Abende auftraten, den lebhaftesten Beifall. Dass uns dieses Gelingen unserer Bestrebungen als Künstler den Aufenthalt sehr erheitert, können Sie leicht denken.

Die grösste Freude hat mir aber die Aufnahme meiner neuen Sinfonie gewährt. Es war vor meiner Ankunft in London noch nie irgend eine meiner Orchester-Compositionen weder im Philharmonischen Concerte noch, so viel ich weiss, in irgend einem der andern Concerte gegeben worden, und ich wünschte sehr eine Gelegenheit herbei, um den Künstlern und Kennern etwas davon zu hören zu geben. Diese fand sich. Unter mehreren recht zweckmässigen Einrichtungen findet auch die Statt, dass sie im Laufe ihrer Concerte an zwei Abenden vor einem kleinen ausgewählten Publicum von Künstlern und Kennern nur ihnen unbekannte Compositionen (hauptsächlich Sinfonieen und Ouverturen) executiren, und den Beifall der Anwesenden entscheiden lassen, ob sie der öffentlichen Aufführung in einem der folgenden Concerte würdig sind oder nicht. Bei einer solchen Probe gab ich ihnen meine gestochene Sinfonie (die neue war noch nicht ausgeschrieben) und zwei meiner Ouverturen, die aus der Alruna und die neue, zu hören, und der enthusiastischste Beifall, mit dem diese Sachen ausgezeichnet wurden (freilich hatten sie nur mit sehr schwachen Producten zu concurriren, einer Sinfonie von Soliva, dem Componisten der Oper *La testa di bronzo,* und einer anderen noch schwächeren von einem hiesigen Componisten) veranlasste die Herren Directoren zu der Bitte, ihnen die gestochene Sinfonie im nächsten Concerte aufzuführen; dieses lehnte ich aber ab, indem ich ihnen sagte, dass ich zu meinem Debut als Componist eine neue, hier in London geschriebene bestimmt habe, welches denn auch genehmigt wurde, obgleich die Herren zu glauben schienen, dass ihnen die neue wohl kaum so gut gefallen könne, wie die alte. Diese Meinung änderten sie aber schon in der Probe nach dem ersten Anhören. Das Orchester, dessen Gunst ich mir durch kleine Aufmerksamkeiten und Artigkeiten schon früher bei der Aufführung meiner anderen Sachen erworben hatte, gab sich alle mögliche Mühe, die Sinfonie mir zu Dank zu executiren. Auch gewöhnten sie sich immer mehr an meine Weise, zu dirigiren (ich war nämlich acht Tage vorher bei der Probe der neuen Composition ebenfalls zum Dirigiren aufgefordert worden), und fanden darin eine grosse Stütze, so dass nicht allein meine Sinfonie, sondern auch alle anderen Sachen, die in diesem Concerte aufgeführt wurden (die Sinfonie aus C mit der Fuge von Mozart und die Ouverturen aus Fidelio und Medea) viel genauer gingen, als gewöhnlich.

Es ist aber auch die Weise, wie man hier im Theater und in Concerten dirigirt, die verkehrteste, die man ersinnen kann. Von zwei Directoren, die da paradiren, ist es eigentlich keiner. Der *Conductor,* wie er auf den Affichen heisst, sitzt am Piano und spielt aus der Partitur, gibt aber weder den Tact noch die Tempi an; der *Leader* oder erste Geiger sollte es eigentlich, da er aber nur eine blosse Violinstimme vor sich hat, so kann er dem Orchester nicht einhelfen, begnügt sich daher, seine Stimme herunter zu streichen, und lässt das Orchester mitlaufen, so gut es gehen will. Die Künstler hier haben das Fehlerhafte dieser Weise und die Unmöglichkeit, dass ein Orchester von 50—60 Personen auf solche Art je ein Ensemble haben könne, wohl früher eingesehen, als ich es ihnen aus einander gesetzt habe; allein sie wagen nicht, eine Aenderung zu treffen, weil das einmal Hergebrachte hier als heilig und unantastbar betrachtet wird, so wie denn der Engländer überhaupt bei aller politischen Freiheit doch der ärgste Sclave der Etiquette ist. Ich dirigirte aber bei den Proben auf alte gewohnte Weise aus der Partitur, und am Abende, wo dann freilich der *Conductor* hinter dem Piano paradiren muss, wusste ich die Sache schon so auswendig, dass ich dem Orchester auch ohne Partitur einhelfen konnte. Meine Sinfonie wurde also so genau und nuancirt vorgetragen, wie ich es nach einer einzigen, ziemlich flüchtigen Probe nie gehofft hatte, und dem habe ich es wohl zu danken, dass sie vom Publicum mit einem Enthusiasmus aufgenommen wurde, wie seit meiner Anwesenheit hier noch kein anderes Orchesterstück. Die Menuett oder das Scherzo wurde *da capo* verlangt und nach der Wiederholung noch lebhafter beklatscht. Dieser gute Erfolg ist mir doppelt erfreulich gewesen, weil er mich hoffen lässt, dass ich bis jetzt als Componist noch nicht zurückgeschritten bin; denn dem eigenen Urtheile, nach welchem diese Sinfonie das Beste ist, was ich je von Orchestermusik geschrieben habe, darf ich nicht so unbedingt trauen, theils weil man die jüngsten Kinder immer am liebsten hat, theils weil man sich gar zu ungern gestehen will, dass die Schöpfungskraft der Jugend schon im Abnehmen sei.

Von anderen Concerten und Musik-Aufführungen, denen wir beiwohnten, lässt sich nicht viel Erfreuliches melden. Die italiänische Oper ist jetzt ganz schlecht. Wir haben so fürchterliche Langeweile dort ausgestanden, dass wir uns bis jetzt noch nicht haben entschliessen können, ein zweites Mal hinzugehen. Unter den Sängern zeichnete sich auch nicht ein einziger aus. Das Orchester, auf die Weise dirigirt, die ich eben beschrieben habe, ist in ewigem Schwanken, und man fürchtet jeden Augenblick, dass es völlig umwerfen werde. Die Chöre sind unter aller Kritik. Von Benefiz-Concerten war das interessanteste für

uns (aber nicht durch seine Güte!) das, was die siebenzigjährige Mara im Opernhause gab. Sie hatte wahrscheinlich gehofft, die Neugierde, eine Sängerin, die man vor vierzig Jahren in ihrer Blüthe hier bewundert hatte, nun als Matrone wieder zu hören, werde die Engländer in grosser Anzahl ins Theater locken, und sie in ihren alten Tagen noch einmal einen rechten Schlag machen; allein sie betrog sich gewaltig. Das Haus war leer, und bei den ungeheuren Kosten in diesem Theater (das Haus allein kostet 100 Guineen) wird sie wohl noch zu den Unkosten haben zulegen müssen. Hat sie sich, ohne durch die grösste Noth dazu gezwungen worden zu sein, durch dieses öffentliche Auftreten lächerlich gemacht und ihren wohlerworbenen Ruf so leichtsinnig vergeudet, so verdient sie vollkommen, durch den schlechten Erfolg dafür bestraft worden zu sein. Ist es aber wahr, was man hin und wieder im Publicum erzählt, dass sie beim Brande von Moskau um all das Ihrige gekommen sei, so muss man der armen alten Frau sein volles Mitleiden schenken, die in so hohem Alter des Gewinnes wegen den letzten Ueberrest ihres ehemals so hoch gefeierten Künstler-Talentes öffentlich ausstellen muss. Was sie übrigens an dem Abende davon zu hören gab, war gar zu wenig, und sie entging dem allgemeinen Verspotten wohl nur dadurch, dass sie vor ihrem Auftreten dem Publicum sagen liess, sie sei ganz heiser und müsse um Nachsicht bitten. Es ist ihr nicht nur fast gar keine Stimme geblieben, sondern auch alles, was sie an diesem unglücklichen Abende zu machen versuchte, war so unsicher, falsch und selbst geschmacklos, dass man sich daraus unmöglich einen Begriff von ihren früheren Vorzügen abnehmen konnte.

An diesem Abende geschah noch Einiges, was nur in England vorkommen kann. Ein Schüler von Kramer sollte das grosse Clavier-Concert von Mozart mit Trompeten und Pauken und stark besetztem Orchester spielen; es fand sich aber, dass das Piano so hoch stand, dass keines der Blas-Instrumente gebraucht werden konnte. In jeder anderen Stadt hätte man ein solches Concert vorher probirt, und dann hätte der Stimmer zwischen Probe und Aufführung das Instrument noch gehörig stimmen können; hier war das aber nicht geschehen. Ich erwartete nun, man werde das Concert ganz weglassen, und der Clavierspieler werde statt dessen etwas Anderes ohne Begleitung geben; aber weit gefehlt; man gab dieses Musikstück, wo die Blas-Instrumente so wesentlich sind, ganz ohne diese, bloss die erste Oboe- und erste Fagott-Stimme wurden auf Geige und Violoncell gespielt. Wie nun besonders die Tutti in dem grossen Opernhause klangen, können Sie Sich denken. Ich habe aber nicht bemerkt, dass irgend Jemand im Publicum diese Profanation eines herrlichen Meisterwerkes übel genommen hätte; oder haben sie vielleicht geglaubt, es müsse so sein? — Der Violinist Cramer spielte dann im zweiten Theile ein Violin-Concert von Martini, das wenigstens 120 Jahre alt ist. Etwas Langweiligeres gibt es wohl schwerlich auf der Welt! Wie man so etwas im Publicum spielen kann, ist mir unbegreiflich. Wenn es aber auch hier nicht geschähe, möchte es schwerlich wo anders geschehen. Als eine Merkwürdigkeit in London war es mir daher nicht ohne Interesse; auch fühlte ich einmal wieder recht lebhaft, dass, wenn es in jener Zeit auch schon Vocal-Musik gab, die Instrumental-Musik doch in den letzten 50—60 Jahren von unseren Heroen in Wien geschaffen worden ist. Dagegen habe ich so genannte *Glees* aus jener Zeit, vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, mit dem grössten Vergnügen schon in mehreren Concerten singen hören. Es ist dieses die einzige National-Musik, welche die Engländer besitzen. Besonders gibt es einige von Webbe und Smith, die ganz vortrefflich sind. Es ist aber auch unmöglich, solche Gesänge vollendeter vorzutragen, als es von den Herren W. und C. Knyvett, Vaughan und Bellamy geschieht. Eine so vollkommene Gleichheit der Stimme und eine so vollkommen reine Intonation sind mir früher nie vorgekommen. Man scheint hier aber nicht viel Werth darauf zu legen, und hat mich immer sehr verwundert angesehen, wenn ich mit Entzücken davon gesprochen habe. Eine Rossini'sche Cavatine setzt auch hier die Hände viel sicherer in Bewegung.

In einem der letzten Vocal-Concerte wurde ein *Te Deum* von Graun gesungen. Kaum hatten die Sänger nach dem sehr langen Vorspiele die ersten Worte gesungen, als sich alle Anwesenden erhoben und, so lange das Musikstück dauerte, stehen blieben. Es ist mir dieses in doppelter Hinsicht lächerlich vorgekommen. Erstlich zu sehen, dass die Engländer unserem Herrgott gleiche äussere Ehre wie ihrem Könige erweisen; denn bekanntlich wird das *God save the King*, der König mag anwesend sein oder nicht, auch immer stehend angehört; und zweitens, dass sie ein Concert-Musikstück, das eben wie die anderen im Concertsaale nur aufgeführt wird, um den Anwesenden einen Kunstgenuss zu bereiten, als zum kirchlichen Ritus gehörig betrachten, und dabei sich geberden, als seien sie in der Kirche. Der Ernst und die Gravität, womit der Engländer die oft absurden Vorschriften der Etiquette beobachtet, kommt mir überhaupt immer sehr komisch vor, und ich kann dieses mit dem Verstande und dem Freiheitssinne, dessen er sich rühmt, wenig reimen.

Von Berlin habe ich Nachricht, dass die erledigte Capellmeister-Stelle nicht wieder besetzt werden soll. Ich habe also nun keine weitere Veranlassung, meine Oper noch länger zurück zu behalten, und bitte Sie daher, Par-

titur und Buch mit einliegendem Briefe mit erster fahrender Post an den Grafen Brühl abzusenden.

Bei dem herrlichen Frühlingswetter fangen wir nun an, Excursionen in und um London zu machen, um die Merkwürdigkeiten zu sehen. So waren wir am letzten Sonntage in Richmond, 13 englische Meilen von hier, in einer wahrhaft paradiesischen Gegend. Ich kann es Ihnen nicht beschreiben, wie wohl es uns that, das erste Grün und die ersten Baumblüthen zu sehen und einmal wieder reine Luft ohne den unerträglichen Steinkohlendampf einzuathmen. Um so schwerer fiel es uns aber auf die Brust, als wir uns dem grossen Steinhaufen wieder näherten. — Es wird jetzt täglich lebhafter in der Stadt, und die Winter-Saison wird nun mit der Baumblüthe endlich ihren Anfang nehmen. Kann es wohl grössere Verkehrtheit als in London geben?

Im nächsten Briefe werde ich Ihnen beschreiben, wie man hier in den meisten Privathäusern Musik treibt. Es ist dieses auch ganz englisch, doch machen einige Häuser rühmliche Ausnahmen. So habe ich gestern Abends beim Herzog von Hamilton gespielt, wo der Herzog von Sussex und eine sehr vornehme Gesellschaft zugegen waren; ich kann aber nicht genug die Stille und Aufmerksamkeit während der Musik, so wie das artige Betragen der Anwesenden gegen uns Künstler rühmen. Die Engländer, besonders die gereis't sind, können auch recht liebenswürdig sein.

Leben Sie wohl. Die herzlichsten Grüsse an die Ihrigen. Erfreuen Sie uns bald mit einem Briefe.

Wie immer, ganz der Ihrige.

Louis Spohr.

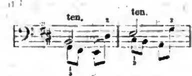
Zu Cramer's Clavier-Studien.

In der Niederrheinischen Musik-Zeitung ist einmal die Rede davon gewesen, dass es schade sei, dass Cramer seine berühmten Etuden nicht mit erläuternden Bemerkungen über ihren speciellen Zweck und Angabe der zweckmässigsten Art und Weise, wie solche zu studiren, um des Erfolges desto gewisser zu sein, versehen habe, wie J. Moscheles solches bei seinem Etudenwerke, Op. 70, gethan. Nachdem ich viele Jahre hindurch die Etuden Cramer's mit Sorgfalt geübt, ja, sie als „tägliche Wiederholung" sanctionirt hatte, kam mir nach jenem Winke sogleich der Gedanke, die fehlenden Bemerkungen und Rathschläge, welche das Studium derselben erleichtern können, zu jeder Etude niederzuschreiben. Da nun didaktische Zwecke nicht die letzten sind, welche Ihre Zeitschrift im Auge hat, so erlaube ich mir, eine Probe davon mitzutheilen.

Zu Etude I. Ausgleichung der vier ersten Finger; geschicktes Zusammenziehen (Contraction) der Finger. Grösste Ruhe der Hand. Gleicher, grosser Ton, den Vortrag anbelangend. Langsames Durchspielen, erst mit getrennten Händen, dann vereint. Hohes Aufheben der Finger ist als das wesentlichste Förderungsmittel der wirklichen Fertigkeit und zur Erlangung eines grossen, schönen Tones nachdrücklichst zu empfeblen. Fast durchgängig kann das erste Sechszehntel jeder Sechszehntel-Figur als Viertel angehalten werden.

Zu Etude II. (*E-moll*). Kräftigung des vierten und fünften Fingers, besonders des vierten. Grössere Ausgleichung des zweiten, dritten und vierten Fingers. Strengstes Legato. Uebung in der Ausspannung (Extension) der Finger der rechten Hand. Die vier ersten Tacte lasse man unisono mit beiden Händen üben. In Tact 9 bis 14 incl. halte man in der rechten Hand das erste Achtel den ganzen Tact hindurch an. Später lässt sich fast immer das 1., 4., 7. und 10. Achtel als Viertel anhalten. Es ist dieses ein zuverlässiges Mittel, den besten Anschlag vermittels des Fingergelenkes allein und die grösste Ruhe der Hand selbst zu erzielen. Die Kräftigung der Finger kann zudem nur auf diesem Wege erlangt werden. Auch wird so das Spannungs-Vermögen der Hand und der Finger erhöht. In den Tacten 7 und 8 (vom Ende gezählt) kann das 1., 4., 7. und 10. Achtel mit dem vierten Finger genommen, auch angehalten werden: u. s. w., zur besonderen Kräftigung desselben.

Zu Etude III. (*D-dur*). Wesentlicher praktischer Nutzen: Spannung der Finger der rechten Hand, insbesondere des zweiten und vierten Fingers. Die Etude ist einem Duette zu vergleichen für Tenor und Bass, begleitet von einer Figur, welche man sich als von einer Violine oder Guitarre gespielt denken mag. (Vergl. das Ständchen im Don Juan.) Das erste 𝅘𝅥𝅯 der Discant-Figur muss mit der Bass-Melodie, die ausserdem noch durch einen stets ausgehaltenen Ton unterstützt und gehoben wird, als eben die zwei Singstimmen repräsentirend, ein wenig hervorgehoben werden; die anderen Noten der Figur müssen diese Melodieführung tändelnd umspielen, jedoch muss diese Garnitur leicht und graziös ausgeführt werden. Zuerst ist äusserst langsames Ueben mit gleichmässigem vollem Tone nothwendig. Das geschickte, das Binden nicht beeinträchtigende Untersetzen ist auch wohl zu beachten. Die linke Hand ist für sich allein genommen schon eine lehrreiche Uebung. Tact 13 und 14 in derselben erfordern ein geschicktes Ueberlegen des zweiten Fingers über den Daumen, der streng seine Note aushält:



Zu Etude IV. (*C-moll*). Diese Etude ist ein prachtvolles Duett. Die selbstständige, von einander unabhängig scheinende und doch streng harmonirende Durchführung der beiden Melodieen setzt schon grosse Unabhängigkeit der Hände voraus. Jede Hand muss allein ausdauernd geübt werden, bis der Schüler den Gang der Melodie verstanden, aufgefasst und sich den Fingersatz spielend angeeignet hat. Dann übe man beide Hände zusammen und trage sie fest und sicher und zunächst langsam vor, ohne Schwanken und ohne jede andere Nuancirung, als mit Beobachtung der gewöhnlichen Betonung. In Bezug auf Fingersatz kommt fast Alles vor: Spannung, Zusammenziehung, Gleiten der Finger von den Obertasten. Der kleine Finger und der Daumen müssen sich geschickt und *leggiero* auf die Obertasten legen lernen. Das strengste Legato, die grösste Ruhe der Hand und stete Egalität des Tones sind Haupt-Erfordernisse bei dieser Etude. Das Auge des Ausführenden sei unverwandt auf die Noten gerichtet. Zu dem *sempre legato* darf man auch kühn *sempre forte* (d. h. stets grosser, voller, sicherer Ton) setzen.

W. Wülfinghoff.

Für katholischen Kirchengesang.

Missae polyphonae autore Birkler. Tubingae, Laupp, 1859. Es ist unnöthig, erst viele Worte zu machen über den Begriff von Kirchenmusik, über ihren Fall und über ihre Erhebung. Ich kann mich auf meine Abhandlung hierüber, welche im vorigen Jahre in dieser Musik-Zeitung erschien, berufen. Die darin aufgestellten Hauptsätze, man müsse nämlich mehr oder minder zu den Meistern des classischen Mittelalters, welche den eigentlich kirchlich-liturgischen Gesang, den *Cantus Gregorianus*, noch am besten verstanden und am angemessensten in ihren polyphonen Schöpfungen illustrirten, zurückkehren, bei etwaigen Selbst-Compositionen von ihnen, den Meistern und den alten — der Kirche so eigenthümlichen — Tonarten den Ausgangspunkt nehmen, — diese Grundsätze sind, wenn auch mit einigen Modificationen, die des Verfassers oben angezeigten Werkes, wie das gut geschriebene Vorwort zu der ersten Folge kund gibt. Daher kann ich auch gleich zur kurzen Charakterisirung der *Missae polyphonae* übergehen. Der Name des Autors hat übrigens einen guten Klang durch die in weitesten Kreisen bekannte und gewürdigte Abhandlung über das deutsche Kirchenlied und andere. Ich erwähne dieses, weil es stets zum Besten eines Schriftstellers gereicht, wenn die Farbe, die er bekennt auf dem Felde, das er bebaut, schon bekannt ist, vorzüglich aber, wenn diese seine Gesinnungen bereits die Probe der Kritik ausgehalten haben. Die *Missae* nun sind vierstimmig, theils für Männer-, theils für gemischte Stimmen; der Verfasser scheint dem von manchen Seiten gefühlten Bedürfnisse nach kirchlichen Compositionen für Männerchöre Rechnung tragen zu wollen — ein Beweis, dass er das Terrain kennt. Dasselbe gilt von den Einlagen, dem *Veni sancte Spiritus*. Alle tragen den Stempel der Einfachheit, Reinheit des Stils, frommen Ernstes, kirchlicher Weihe. Dabei sind sie leicht zu executiren, und desshalb zum Nothbehelf mit Orgel-Begleitung versehen. Zu tadeln findet sich wohl auch Manches; besonders dürften einige harmonische Fortschreitungen nicht den Beifall aller Kenner, namentlich Anhänger der strengen Schule bekommen; auch scheint bisweilen dem Modernen zu viel eingeräumt. Doch diese Dinge wird man gern milde ertragen in Anbetracht des schweren Weges, den jeder Kirchen-Componist in unserer Zeit zu gehen hat, eines Weges, der dorniger und gefahrvoller ist, als jeder andere auf dem musicalischen Gebiete. Möge der Verfasser fortfahren in seinem Studium; er darf überzeugt sein, dass die Früchte seines Fleisses stets diejenige Anerkennung finden, welche sie verdienen.

Diesen Messen von Birkler reihen sich, als nicht minder preiswürdig, nachstehende, seit Kurzem erschienene Werke an:

Cäcilia (Münster, bei Coppenrath). Herr Dom-Vicar Quante, zugleich Chor-Director und Lehrer des Kirchengesanges in Münster, bietet hier eine Reihe (29, Nr. 5) von kirchlichen Hymnen, Psalmen, Sequenzen, Litaneien für vierstimmigen Männerchor, welche theils von ihm componirt und arrangirt sind, theils aber von den älteren Meistern der Kirchenmusik, Palestrina, Anerio, Martinengo, Vittoria, Surcano, Nanini; eine Nummer stammt von dem verstorbenen Verfasser des *Enchiridion Chorale*, Johann Georg Mettenleiter. Die Typen und Ausstattung sind ganz diejenigen der *Musica Divina* von dem gelehrten Canonicus Dr. Proske, zu welcher nach dem Vorworte das Werk „für uns hier und auch wohl anderswo die nothwendige Brücke bilden helfen soll". Die Partiturschrift ist angewandt, eben so die alte, allein gesunde Schreibweise für die kirchlichen Compositionen. Männerchöre sind beliebt worden, weil sie leider noch die meiste, fast ausschliessliche Pflege finden.

Religiöse Männerchöre, von Schweizer in Freiburg im Breisgau componirt (Herder'sche Buchhandlung daselbst). Es sind Marianische Antiphonen, Psalmen, Hymnen auf verschiedene Feste (Ostern, Pfingsten, Frohnleich-

nam u. s. w.). Von den vorhergehenden unterscheiden sie sich wesentlich; sie bewegen sich in den modernen Tonarten und tragen, ohne jedoch dem kirchlichen Ernste zu schaden, einen mehr modernen Charakter. Da sie keine besonderen Schwierigkeiten bieten, die Stimmen-Bewegung sehr natürlich und fliessend ist, so werden sie viele Freunde finden, zumal der Verfasser schon durch andere Compositionen für Kirche und Schule bekannt geworden ist. M.

Aus Paris.

Den 26. Februar 1860.

Ernst Lübeck, Hofpianist des Königs der Niederlande, hat in den Sitzungen für Kammermusik der Herren Armingaud, Jacquard, Lalo und Lapret in diesem Winter den grossen Ruf, den er bereits im vorigen sich durch sein hervorragendes Talent gesichert, von Neuem bewährt und vergrössert. In diesen Tagen hat er ein glänzendes Concert in dem Königssaale des *Hôtel du Louvre* gegeben.

Es begann mit einer Concert-Ouverture von Greive, der sein Werk selbst dirigirte. Greive ist einer von den bescheidenen und tüchtigen Musikern, deren Namen noch nicht nach Verdienst bekannt sind. Sowohl das künstlerische Streben, das sich in der Ouverture offenbart, als der Schwung des Ganzen — der Stil erinnert an C. M. v. Weber — wurde durch wiederholten Applaus anerkannt. E. Lübeck spielte darauf ein grosses Werk eigener Composition, ein *Concerto symphonique* für Pianoforte und Orchester. Die Composition ist durch Klarheit bei ernstem und grossartigem Charakter, durch logische Verarbeitung der Gedanken und treffliche Instrumentation interessant und tüchtig; namentlich erklärten alle competenten Richter das Scherzo für ein vollendetes Stück in jeder Beziehung. Ausserdem spielte er zwei Stücke von J. S. Bach und F. Mendelssohn und eine Tarantella und eine Polonaise von seiner Composition, und fügte als *Non plus ultra* der Virtuosität seine Etude für die linke Hand allein über Motive aus der Lucia hinzu. Nach dem Vortrage eines so classisch gehaltenen Concertes und der Sachen von Bach und Mendelssohn hatte er wohl das Recht, sich auch in stupenden Effectstücken zu ergehen. Sein Spiel riss überall zur Bewunderung hin.

Hans von Bülow, Liszt's Schwiegersohn, hat drei sehr interessante Kammermusik-Unterhaltungen gegeben. Die letzte fand am 23. Februar in Erard's Salon Statt (die früheren bei Pleyel). Er spielte darin eine Mazurka von seiner Composition. Die *Presse théâtrale et musicale*, seit Wagner's Anwesenheit in Paris Vertreterin der Richtung seiner Schule, sagt darüber sehr naiv: „Das Stück ist in jenem fremdartigen, romantisch-phantastischen und pittoresken Stile geschrieben, mit dem die Deutschen ganz vertraut sind, und der einen grossen Reiz für denjenigen Theil des französischen Publicums hat, der gebildet genug ist, um dessen Werth würdigen zu können; denn wir müssen es leider gestehen, eine grosse Anzahl von Dilettanten und selbst von Künstlern hat, sei es aus Uebelwollen oder aus Unverstand, einen wahren Abscheu vor jeder Musik, die nicht den alten Schlenderweg geht, und obwohl die Zeit ihnen Unrecht gibt, bleiben sie doch unverbesserlich." — Man sieht, dass der Stil der Kritik der deutschen Zukünftler, deren Alpha und Omega stets „Feindschaft" oder „Bornirtheit" ihrer Gegner ist, in einzelnen pariser Blättern Fortschritte macht. Wohl zu merken ist, dass die obigen und ähnliche Redensarten jetzt von Leuten geführt werden, die vor sechs bis sieben Jahren von deutschen Künstlern und deren Wirksamkeit in Paris nur als von „Croaten" und „deutschem Trödel" sprachen, deren Losung *Mort aux Allemands* war und die „Deutschland in Bier und Tabak begraben" nannten, weil es keinen Sinn für die „grossen Componisten" Bellini und Verdi habe! Was mag die Umkehr für eine Ursache haben?? — — Ausserdem spielte Bülow ein Duo von ihm und Singer über Motive aus Wagner's Tannhäuser und mehrere Sachen von Liszt mit eminenter Bravour.

Louis Brassin aus Leipzig hat sowohl im Concert der *Jeunes Artistes du Conservatoire* als in mehreren Cirkeln und namentlich in seiner Soiree am 23. Februar im Saale Herz durch sein Clavierspiel Furore gemacht. Er spielt mit einer scheinbaren Nonchalance und mit einem Sichgehenlassen, dass man denken sollte, er wäre der Sache beinahe überdrüssig. Allein man erwacht aus dieser Täuschung, wenn man sehr bald gewahr wird, dass nur eine fabelhafte Technik, eine staunenswerthe Leichtigkeit, mit welcher die enormsten Schwierigkeiten überwunden werden, sie veranlasst haben. Er hat sich bei Kennern und Dilettanten gar sehr in Respect gesetzt durch das höchst correcte, vollkommen reine und sichere Spiel, dessen Kraft nicht in Rauschen und Lärmen ausartet und dem Vortrage in allen Nuancen zu Gebote steht. Auch als Componist fand er durch eine Etude und einige glänzende Salonstücke Anerkennung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Nach der Elberfelder Zeitung, Nr. 56, hat der Violinist Herr Maximilian Wolf aus Frankfurt in einem Concerte auf dem Johannisberg und im Theater zu Elberfeld mit grossem Beifalle gespielt.

Litolff ist wieder in Deutschland. Er war kürzlich in Coburg, wo er in einem Hofconcerte verschiedene seiner Compositionen für Orchester, unter Anderem Stücke aus „Faust", dirigirte.

In Frankfurt a. M. ging am 15. Februar zum ersten Male „Dinorah" über die Bühne. Die Theater-Direction hat mit grossen Opfern, mit 3700 Fl. Kosten, die Inscenirung bewerkstelligt, die beiden Herren Mühldorfer, grossherzoglich badische Hof-Decorationsmaler und Maschinisten, aus Mannheim berufen, und auch die darstellenden Bühnen-Mitglieder haben alle Kräfte für die gelungene Vorführung der Oper aufgeboten. Frau Rübsamen-Veith, Dinorah, wurde öfter gerufen, auch die beiden Herren Mühldorfer. Ueber den Erfolg kann nach den drei ersten Aufführungen kein Zweifel mehr sein; das hiesige Publicum hat die musicalische Schwäche und die innere Gehaltlosigkeit der Composition vollständig anerkannt. Die Maschinerieen und Decorationen Mühldorfer's haben aber Furore gemacht. Die auffallend absteigende Scala der Einnahmen gibt Ihnen den sichersten Maassstab für die Schätzung und Theilnahme des Publicums. Die zweite Aufführung am 18. Februar, wiederum mit aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen, wie die erste, gab eine Brutto-Einnahme von 800 Gulden; die dritte (noch dazu am Sonntag den 19. Februar) für die Abonnenten, Parterre und Galerie erhöhte Preise: 500 Gulden. Die erhöhten Preise waren für ersten Rang, Parterre Logen und Sperrsitze 2 Fl. (Fremden-Loge 2 Fl. 42 Kr.), für zweiten Rang 1 Fl. 45 Kr. und 1 Fl. 30 Kr., Parterre 1 Fl., Galerie 24 Kr. Hiernach können Sie veranschlagen, wie wenig zahlreich das Auditorium in der zweiten Aufführung war. Zwei Tage vor der Aufführung war das Theater geschlossen. Der Zettel brachte bereits drei Tage vorher die Ankündigung der Decorationen u. s. w. mit dem Schlusssatze: „Die galvanische Sonne ist aus dem Atelier des Herrn Mechanicus Olf dahier."

Augsburg. Neben Meyerbeer's „Dinorah", bei deren mehrfachen Repetitionen sich Publicum wie Directions-Casse wohl befanden, übt die Reprise einer der echt deutschen Musik zur Ehre gereichenden älteren Oper: „Des Adlers Horst", ungeschwächte Zug-

kraft auf die hiesigen Theaterbesucher aus, so dass sich unsere erste jugendliche Sängerin, Fräul. Auguste Brenken, veranlasst fand, letztere zu ihrem Benefiz zu erwählen. Fräul. Brenken hat sich mit ihrer frischen Metallstimme bereits so fest in die Herzen des Publicums hineingesungen, dass es ihrem Benefiz, auch abgesehen von der glücklichen Wahl, an zahlreichem Besuche nicht mangeln konnte. Das bis zum Giebel gefüllte Haus und die begeisterte Aufnahme waren der sprechendste Beweis, dass die Vorzüge des Werkes, das zum dritten Male gegeben wurde, und die herrlichen Leistungen und das schöne Streben der jungen Künstlerin zusammenwirkten, um den glänzenden Erfolg zu sichern.

† **Regensburg.** In dem Concerte unseres kunstfertigen Oboenbläsers Herrn Seif trugen der Pianist Dittrich und der Violinist Glück eine Sonate von Beethoven mit technischer Fertigkeit vor. Der tiefe Sinn dieser unsterblichen Compositionen erschliesst sich erst langem und ernstem Studium, zu welchem leider unsere Tagesmusiker nicht viel Zeit übrig zu haben scheinen. Uebrigens macht die Wahl einer solchen Composition für ein Concert den beiden letztgenannten Herren Ehre. Mit dem Geschmack des Publicums würde es bald anders stehen, wenn die Künstler öfter als bisher aus dem reichen Schachte der classischen Kammermusik schöpfen wollten; gewiss, das Publicum weiss solche Perlen wohl zu würdigen.

Wenn ich mich recht erinnere, so enthielt Ihr geschätztes, in Regensburg in hoher Achtung stehendes Blatt eine Besprechung der Missa für Männerchor von Liszt; dieselbe war aber, *ni fallor*, vom Einsender unterzeichnet. Ich traute meinen Augen nicht, als ich im jüngsten Unterhaltungs-Sonntagsblatte einer niederbaierischen Zeitung denselben Artikel *verbo tenus* las mit der Namens-Chiffre „J. R. *† Regensburg". Sollten der Verfasser Ihres Artikels und der Einsender des landshuter Schreibens Eine und dieselbe Person sein? oder hätten wir hier den Fall, dass Zwei ganz und gar dieselbe Meinung und für dieselbe die nämlichen Worte hatten? — Sonderbar, sehr sonderbar! [Für uns nicht, denn es passirt uns Aehnliches sehr häufig.]

Die niederländischen Blätter berichten wiederholt von dem ausserordentlichen Beifalle, mit welchem die deutschen Künstler, Frau Clara Schumann und Herr Concertmeister Laub aus Berlin, in Holland concertirt haben.

Leipzig. Als wahrscheinlicher Nachfolger des als Hof-Capellmeister nach Dresden berufenen J. Rietz wird C. Reinecke bezeichnet. Aus Breslau verlautet darüber noch nichts.

Deutsche Tonhalle.

Zur Bezeichnung seines achten Jahrtages setzt der Verein hiermit den Preis von einhundert Gulden rheinl. auf ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, dessen Ausführung jedoch nicht eigentliche Virtuosen erfordern darf.

Zur Einsendung der Bewerbungen (in Partitur), wozu wir deutsche Tondichter durch dieses einladen, ist der Letzte des Monats Juli d. J. als nicht zu verlängernde Frist anberaumt. Dieselben sind frei an uns hieher einzusenden, versehen mit einem deutschen Spruche und, wie üblich, von einem versiegelten Zettel begleitet, dem derselbe Spruch und der Name desjenigen Künstlers aufgesetzt ist, welchen der Verfasser des Bewerbungswerkes als Preisrichter wählt, innen aber den Verfasser und dessen Wohnort angegeben enthält.

Sämmtliche einkommende Bewerbungen bleiben Eigenthum ihrer Verfasser. Wegen Rückgabe derselben nach der Preis-Ertheilung, welche, wenn sie erfolgt ist, sogleich öffentlich bekannt gemacht wird, und anderer hieher bezüglicher Bestimmungen sind die Vereins-Satzungen zu beachten, welche wir auf postfreies Verlangen in Kreuzband zusenden.

Mannheim, Februar 1860. Der Verstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 11. KÖLN, 10. März 1860. VIII. Jahrgang.

Liszt's Musik zu Herder's „entfesseltem Prometheus" — aufgeführt in Wien.

Die Musik Liszt's zu Herder's Prometheus besteht aus einer Ouverture und mehreren Chören, welche durch ein Gedicht von Richard Pohl, das Herr Lewinsky bei der Aufführung im dritten Gesellschafts-Concerte zu Wien (unter der Direction des Herrn Herbeck) mit vielem Beifalle sprach, verbunden waren.

Die Chöre sind folgende: Chor der Danaiden (Nr. 2) — der Tritonen und Oceaniden (Nr. 3) — der Dryaden (Nr. 4) — der Schnitter und Schnitterinnen (Nr. 5) — der Winzer (Nr. 6) — der Unterirdischen (Nr. 7) — der Unsichtbaren (Nr. 8) — der Musen (Nr. 9).

Das Werk, halb Cantate, halb dramatisch, ist in seiner Anlage schon verfehlt, da es den erhabenen Stoff in niedere Kreise herabzieht. Das verbindende Gedicht hält sich auf der durch den Stoff gegebenen Höhe; nicht eben so das, was der Componist gewählt hat, um die Stimmungen und Gefühle zu schildern, welche der tiefe Ernst des Prometheus-Mythus anregt; noch weniger erreicht die Musik diese Höhe.

Die „Recensionen" bemerken in ihrer Nr. 9 über die einzelnen Chöre unter Anderem Folgendes: „Nr. 3 hat einige menschlich musicalische Anläufe, ist theilweise effectvoll gehalten, wird aber in seiner immerhin nur äusserlichen Wirkung dadurch geschwächt, dass der Componist nicht enden kann.— Nr. 4, Chor der Dryaden, gleich Nr. 2 mehr jammernd als drohend, ist ebenfalls unbedeutend, das Solo unsangbar, der Eintritt des Chors bei den Worten: „„Weissagende Träume"", macht einen guten Eindruck, der sich aber bald verliert. — Nr. 5, Chor der Schnitter und Schnitterinnen, erinnert sehr an Meyerbeer's Tanzchöre, nur dass Meyerbeer selbst in seinen schwächeren Sachen mannigfaltiger wirkt, während Liszt nicht über einen guten Anlauf hinwegkommt. Dieser Schnitterchor ist entsprechend rhythmirt, allein das breite Ausspinnen desselben, die ermüdende Wiederholung der bei ihrem ersten Erscheinen anmuthig wirkenden zwei Tacte Melodie schwächen auch diese Nummer wesentlich ab. Von hier an fällt die Composition immer mehr ab. Die paar Tacte Melodie im Winzerchor (Nr. 6) verlieren sich bald ins Bizarre, ja, ins Hässliche; Nr. 7, Chor der Unterirdischen, ist theils unbedeutend, theils unnatürlich; Nr. 8, Chor der Unsichtbaren, macht durch seine Breite Anspruch auf Bedeutung, ohne auch nur einen Tact von hervorragendem Werthe aufzuweisen, und Nr. 9, Chor der Musen, nimmt jene zwei rettenden Tacte wieder auf, denen wir in der chaotischen Ouverture begegnet waren, und beschliesst somit das Werk ungefähr, wie es begonnen.

„Der Gesammt-Eindruck, den eine solche Composition auf unbefangene Zuhörer hervorbringen musste, konnte voraussichtlich nur ein entschieden ungünstiger sein. Liszt's Prometheus hat denn auch in Wien entschieden missfallen. Der schüchterne Applaus einer kleinen, muthigen Coterie wurde nach der Ouverture durch energisches Zischen zurückgewiesen. Nr. 2, 4 und 7 gingen spurlos vorüber. Nach dem Tritonen- und nach dem Schnitterchor versuchte die kleine, mit wahrer Todesverachtung „„arbeitende"" Schar ihrem subjectiven Enthusiasmus Luft zu machen, ein hartnäckiges Klatschen erscholl aus fernen Winkeln des Saales, wurde aber jedesmal durch eine überwiegende Mehrheit von Zischern zur Ruhe verwiesen. Auch am Schlusse erneuerte sich dieser ungleiche Kampf. — Als aber nach der üblichen Pause die ersten Tacte der *G-moll*-Sinfonie von Mozart erklangen, da war es, wie wenn die lange vermisste Sonne den dichten Nebel zerstreut; jede Brust fühlte sich wie vom musicalischen Alpdrücken befreit und eine fast einhellige, anhaltende Beifallssalve donnerte dem Liebling der Götter und der Menschen entgegen. Es war ein Triumph der classischen Vergangenheit, ein Glaubensbekenntniss der Gegen-

wart, eine Abwehr gegen die Zukunft, die man uns aufdringen will.“

Aber vielleicht hat der Componist die eigentliche Bedeutung des Mythus, den tiefen Schmerz, die Aufopferung für die Menschheit, das trotzige Leiden und Ausharren und den endlichen Sieg, womit freilich ein Chor der Schnitter und ein Chor der Winzer u. s. w. gar nichts zu schaffen haben, in der Ouverture schildern wollen? — Schildern wollen, allerdings. Denn das sagen seine eigenen Worte in der Vorrede zu der Partitur, die als fünfte symphonische Dichtung gedruckt ist. Sie lauten:

„Es genügte, in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythus seine Wesenheit, gleichsam seine Seele, bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung. — — Ein tiefer Schmerz, der durch Trotz bietendes Ausharren triumphirt, bildet den musicalischen Charakter dieser Vorlage.“

Es ist leicht gesagt, verschiedene Stimmungen, überhaupt Stimmungen in der Musik aufgehen zu lassen; aber es wirklich zu vollbringen, dazu gehört mehr als der blosse Ausspruch, mehr als der blosse Wille. „*In magnis voluisse sat est*“, ist schon bei Thaten nicht immer wahr und bleibt höchstens ein moralischer Trost für den Mangel an Kraft, keineswegs aber ein Ersatz dieser; in der Kunst aber wird vollends der Wille, der einen olympischen Jupiter bilden möchte und einen unförmlichen Koloss zusammenknetet, bedauernswerth und lächerlich. Allein das wollen die Adepten der Neuschule nicht gelten lassen, und haben es durch „Trotz bietendes Ausharren“ und ewiges Vorkauen der harten, unverdaulichen Speise an eine Welt, die keine Selbst-Anstrengung, auch nicht einmal beim Genusse, mehr will, bereits so weit gebracht, dass selbst die Franzosen, trotz ihrer angeborenen Logik, bei Richard Wagner die *volonté énergique* bewundern und sich theilweise von dem, was Wagner gewollt, über das, was er nicht gekonnt, verblenden lassen. Liszt hat jetzt, wie Beethoven neun Sinfonieen, so neun „symphonische Dichtungen“ geschrieben. Bei Gelegenheit des „Prometheus“ äussert sich der musicalische Referent der „Oesterreichischen Zeitung“ (Nr. 49), Herr v. Br., folgender Maassen darüber:

„Wenn Beethoven's neun symphonische Dichtungen sich unter Anderem auch dadurch charakterisiren, dass jede eine ganz verschiedene Physiognomie zeigt, so findet bei jenen Liszt's das Gegentheil Statt; unter verschiedenen Namen erscheint immer dasselbe, und Prometheus wie Dante und Tasso sind nur die Masken, hinter welchen sich Liszt's dissolute Individualität austobt. Als Kunstwerke können alle diese wilden Eruptionen gar nicht in Betracht kommen, da ihnen jede Eigenschaft eines solchen fehlt; der einzige Standpunkt, von welchem aus man ein gewisses Interesse an ihnen nehmen kann, ist der pathologische; von jedem anderen betrachtet, wirken sie nur einerseits empörend, andererseits komisch. Pathologisch können sie uns interessiren, indem sie uns unzweifelhaft ein tragisches Lebensschicksal enthüllen; objectiv gefasst, können wir sie nur als die directeste und bewussteste Verneinung aller Kunst mit Unwillen von uns weisen, wofern man der Sache nicht lieber die komische Seite abgewinnen will; denn der letzte Eindruck bleibt immer, dass man ein Riesen-Instrument von Kinderhänden in Bewegung gesetzt sieht, die, ohne alle Macht, uns seine Harmonie vernehmen zu lassen, ihm nur einzelne schrille Laute zu entlocken vermögen. Auf Harmonie beruht aber jedes Kunstwerk, das tragische zumeist, und eine Kunst, in welcher die Disharmonie zum Gesetze erhoben scheint, richtet sich selbst.

„Liszt, der im Allgemeinen mit so reichen Geisteskräften und einem so merkwürdigen Reproductions-Vermögen ausgestattete Künstler, ist zugleich eine völlig unproductive Natur, die nur durch den Dämon der inneren Unbefriedigtheit und des ruhelosen Ehrgeizes zur Production aufgestachelt wird.

„Die Compositionsweise Liszt's ist, in so weit sie nicht in seiner eigensten Individualität wurzelt, in der That auf das Vorbild Wagner's zurückzuführen, so wie dieser so manche Keime Berlioz's in sich zeitigte, und auf der höchsten Stufe dieses Klimax hat der neueste musicalische Fortschritt bereits eine Höhe erreicht, vor der sich die einzelnen Glieder unter einander selbst entsetzen — Liszt allein ausgenommen, der Berlioz gegen Wagner, wie diesen gegen jenen vertheidigt, und der in gewissem Sinne dem grossen Publicum gleicht, von dem einmal Jemand meinte, „„dass ihm in seiner Unschuld eigentlich Alles recht sei““, der heute für Schubert und morgen für Rossini schwärmt und nach den Mühen der Dante- und Faust-Symphonieen sich in Maëstro Verdi's Gärten lustwandelnd ergeht, um einige *bouquets ad usum Delphini* zu pflücken.

„Liszt hat von Wagner die Phrase gelernt — „„denn Gedanken stehen zu fern““ —, deren phosphorescirender Schimmer in dem tief nächtlichen Dunkel grell genug wirkt; ferner die wunderbare Kunst, in wenigen Tacten den Cirkel der 24 Tonarten zu durchjagen, und zwar in je tollerer Folge, desto besser; *F-dur, Fis-dur, Gis-moll, A-dur,* das ras't an uns vorbei, wie Lützow's wilde verwegene Jagd, und haut uns über die Ohren. Bei dem Effect eines unvermittelten Uebergangs von *F-* nach *D-dur* scheint sich Liszt's Seele in schmelzendem Entzücken aufzulösen. Von den Geigen in den höchsten Lagen *tremolando* ausgeführt, bildet er den höchsten Gipfel des Entzückens.

„Unnatur, barbarische Rohheit, ans Kindische streifende Abgeschmacktheit, bare Trivialität reichen sich in diesem, wie in jedem Liszt'schen Werke, wenn man das Ganze ansieht, wo also einzelne „„geistreiche"" und „„dämonische"" Züge nichts entscheiden, die Hände, um einen Total-Eindruck zu hinterlassen, der nur zwischen ödem Entsetzen und belustigender Heiterkeit wechselt, welche bei dem Chor der Schnitter und Schnitterinnen, der in einem allerliebsten „„Ländler""-Stil componirt ist, eine allgemeine wurde. Es bedarf nicht erst der specifisch-musicalischen Gründe, um die Nichtigkeit solcher Musik zu erweisen, da sie schon aus allgemein ästhetischen hervorgeht. Sollte sie wirklich die Fähigkeit in sich tragen, die Gemüther künftiger Generationen zu beherrschen, dann würde dies nur beweisen, dass, wie uns auch sehr wahrscheinlich dünkt, das eiserne Zeitalter bereits hereingebrochen ist. Die gegenwärtige Generation ist in ihrem Urtheil über sie vorläufig noch ziemlich einstimmig, und in Berlin, wie in München und Wien, wurde sie mit Eclat aus dem Felde geschlagen. Wir sind zwar weit davon entfernt, temporären Erfolgen oder Misserfolgen eine inappellabel entscheidende Beweiskraft beizumessen, aber da die Verfechter der „„neudeutschen Schule"" so laut auf die Erfolge Wagner's pochen, so müssten sie consequenter Weise auch das Factum des Gegentheils als ein entscheidendes Argument gelten lassen, wenn es nicht Menschenart wäre, die Karten zu mischen, wie man sie eben zum Spiele braucht. Hat man uns doch kürzlich versichert, jetzt sei es gerade die hohe Bildung, welche die Entwicklung der Kunst hemme, und gelegentlich einen so hohen Werth darauf gelegt, dass sich die Bewohner des Riesengebirges für Liszt und Wagner enthusiasmirten, eine Kundgebung, welche schwerer ins Gewicht falle, als jene in grossen Städten, da die Bewohner des Riesengebirges noch nicht so verbildet wären, wie die der letzteren.

„Wir wollen der Opposition, welche die Aufführung des Liszt'schen Werkes ununterbrochen begleitete, kein Gewicht beilegen, denn sie war nur die nothgedrungene Erwiderung auf die Beifallszeichen, welche hier und da laut wurden und sich mit grosser Hartnäckigkeit zu behaupten suchten. Aber ein interessantes und allerdings höchst überzeugungskräftiges Phänomen rief Mozart's *G-moll*-Sinfonie hervor, welche die zweite Hälfte des Programms bildete. Sie war kaum intonirt, als das „„entfesselte"" Publicum in einen lange anhaltenden, donnernden Jubelruf ausbrach.

„Die Prometheus-Musik fand, wie man gesehen hat, eine noch misslichere Aufnahme, als die vor zwei Jahren aufgeführten „„Préludes"". Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hat nun in ausreichendem Maasse ihre Schuldigkeit erfüllt, und fernere Experimente in dieser Richtung müssten sie nur in den Verdacht bringen, dem Publicum gewaltsam aufdringen zu wollen, was es in so eclatanter Weise zurückgewiesen hat" u. s. w.

Gegen die Demonstration beim Beginne der *G-moll*-Sinfonie tritt nun Herr L. A. Zöllner in seinen „Blättern für Musik" u. s. w. (Nr. 17) auf, „bestürzt durch die Wahrnehmung der nahezu fanatisch zu nennenden Animosität der Mehrzahl der Zuhörerschaft". Er kann sich die „aprioristische Beifallsspende nicht erklären", findet es nicht nur „unschicklich", sondern „ungerecht"; denn man habe der Liszt'schen Composition „das Recht des Gehörtwerdens zwar nicht im physischen, wohl aber im moralischen Sinne verweigert" — wieder ein Pröbchen der Logik der Zukünftler! Es soll dadurch der Verdacht einer vorher beschlossenen Verdammniss erregt werden, woran aber gar nichts Wahres ist, da die Ouverture und der erste Chor schweigend angehört wurden, und die scharfen Zeichen des Missfallens erst losbrachen, als beim dritten Chor ein kleines Häuflein das Publicum gewisser Maassen zum Applaus zwingen wollte. Uebrigens wird selbst von Herrn Zöllner eingeräumt, dass das Werk „minder bedeutend" sei, dass ihm der „Mangel an musicalisch-concreter Gestaltung am meisten zum Nachtheil zu gereichen scheine". Gleich darauf heisst es aber (Hört! hört!):

„Vom rein harmonischen (soll heissen unrein harmonischen) Gesichtspunkte betrachtet, erscheint die Prometheus-Musik als eine wahrhaft unerschöpfliche Fundgrube neuer Gestaltungen. Der grosse Nonen-Accord mit durchaus gleichen Intervallen und der verminderte Sext-Accord spielen eine hervorragende Rolle. (Wirklich?) Die Fülle der Combinationen und Lösungen (??), die Liszt diesen Accorden abzugewinnen weiss, ist wahrhaft bewunderungswürdig, und schon um dieses Umstandes willen allein, dessen Würdigung der grossen Menge heute allerdings noch nicht zugemuthet werden kann*), darf die Composition auf die eingehende Beachtung Kunstverständiger Anspruch machen." — Unglaublich, aber wörtlich copirt! Man vergleiche als Probe auf dieses kritische Exempel nur die acht ersten Tacte der Prometheus-Ouverture. Uebrigens droht Herr Zöllner mit einer aus-

*) Da haben wir ja wieder die Berufung auf die Zukunft *ipsissimis verbis* und von einem Vorfechter der Schule! Und doch soll ich, ich ganz allein, wie Wagner in seinem Briefe an Berlioz im *Journal des Débats* behauptet, an allem Zukunfts-Unheil und Zukunfts-Appell schuld sein, nicht die Herren Zukünftler selbst. „*Apprenez donc*" — sagt er feierlich — *mon cher* (?) *Berlioz, que l'inventeur de la musique de l'avenir, ce n'est pas moi, mais bien Mr. Bischoff, professeur à Cologne.*" — O, o! „Welche Grossmuth!" Vergl. Meyerbeer's Robert der Teufel. (L. B.)

[*]

führlicheren Betrachtung des Werkes von diesem seinem „rein“ harmonischen Gesichtspunkte aus.

Anders spricht sich freilich die „Deutsche Musik-Zeitung“ (redigirt von S. Bagge) aus. Man hoffte, schreibt sie, in Wien durch das dritte Gesellschafts Concert Bresche zu schiessen zum Eindringen des „Zigeunerthums in Form von Zukunftsmusik“ —

„Aber am 26. Februar des Jahres 1860 geschah es, dass das alte Wien, eingedenk seines früheren Ruhmes und der Tonmeister, die auf seinen Friedhöfen schlummern, sich männiglich erhob und laut und kräftig protestirte gegen die Meinung, aus seinen musicalischen Bewohnern sei alles zu machen, was man wolle, und als wäre die Zeit gekommen, die alten Götzen zu verbrennen und den neuen Göttern Altäre zu hauen.“

Den „anhaltenden hellen Jubel beim Beginne der *G-moll*-Sinfonie und das brausende Händeklatschen, an dem sich alle betheiligten, die sich vorher passiv verhalten hatten“, erklärt die Deutsche Musik-Zeitung sehr derb als „ein Hoch auf Mozart und herunter mit den eiteln Prahlhänsen, die von Fortschritt reden und nicht werth sind, dem grossen Alten die Schuhriemen zu lösen“ u. s. w.*).

Ich halte mein eigenes Urtheil über die ganze Prometheus-Tragikomödie absichtlich zurück, damit die Coterie ihr Schlagwort einseitiger persönlicher Ansichten und Motive nicht anbringen könne, glaube aber, Ihnen die Haupt-Data, um Sich in dem gegenwärtigen musicalischen Wien richtig orientiren zu können, mitgetheilt zu haben. — Der 26. Februar war eine durch nichts wegzuläugnende Niederlage der Zukunftsmusik, mit der eine kleine, aber von gewisser Seite, von wo aus man es am wenigsten hätte erwarten sollen, begünstigte Partei (Graner Messe und alles, was daran und darum herum hängt) auch hier versucht hat, Abgötterei zu treiben. Das neue Leben, das sich aber im musicalischen Wien endlich wieder regt und bereits sehr erfreuliche Resultate liefert, wird eine Musik, die mit den Meisterwerken und der gesammten Entwicklung der Tonkunst nicht nur nicht im Zusammenhange, sondern in directem Widerspruche steht, hier nicht aufkommen lassen. Dem artistischen Director der Gesellschafts-Concerte, Herrn Herbeck, gegenüber betrachtet man das Ereigniss vom 26. Februar als eine verdiente derbe Lection, die ihn hoffentlich auf seiner propagandistischen Bahn aufhalten und zum Nachdenken bringen wird.

Wien, 4. März 1860. Justus.

*) Auch in Paris verliert man die Geduld; selbst der Papa Fiorentino, der doch sonst Alles mit Baumwolle anfasst, wird wild wie ein angeschossener Eber und schleudert den Zukünftlern folgende Schmeicheleien an den Hals: „Charlatans von Kunstlehre und barocken Theorieen, eitle und vernebelte Declamatoren, aufgeblasene, ruhmredige, unverschämte, lächerliche Gecken, eingebildete Pathosmacher, Verkäufer von unverstandenen und unverständlichen Noten, Wolken- und Dunstsammler, langweilig wie Nebel und Regenwetter, hohle Träumer, ästhetische Dummmacher, impotente Utopisten, excentrische Ungeheuer, Lästerer, Ohrenschinder!!“ u. s. w. D. Red.
(*Constitutionnel* vom 27. Februar 1860.)

Zur Musiklehre.

Wenn wir neulich bei der Anzeige von Dehn's Lehre vom Contrapunkt, herausgegeben von B. Scholz (s. Nr. 6), bemerkten: „Um zu freier Bewegung in der Anwendung der Gesetze der polyphonen Schreibart zu gelangen, muss man erst in den strengen Formen zu Hause werden“ u. s. w., so liegt uns jetzt ein höchst praktisches Büchlein als Hülfsmittel zur Verwirklichung dieser Forderung an jeden Kunstjünger vor. Es sind dieses:

Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes. Von Ferdinand Hiller. Köln, 1860. Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung. 145 S. 8.

Das Buch ist aus der Erfahrung hervorgegangen, die Hiller in seiner Stellung als Director des kölnischen Conservatoriums über den Mangel, nicht an Beispielen, sondern an Uebungs-Aufgaben für das Studium der Composition gemacht hat, während für die musicalische Technik des Gesanges und der beliebtesten Instrumente der Vorrath „ins Ungeheuerliche“ anwächst. Nichts kann richtiger und zweck- und zeitgemässer gesagt werden, als das, was er in dem Vorworte in folgenden Worten behauptet:

„Ist es Pflicht des gewissenhaften Lehrers, jeden Schüler nach seinen Anlagen und nach dem zufälligen Stande seiner Vorkenntnisse anders zu leiten, so wird bei Allen doch der eine Grundsatz beibehalten werden müssen, ihnen eine möglichst grosse Fertigkeit in der Technik der Tonsetzkunst beizubringen. Nur derjenige, dem das Reich der Töne ein Element geworden ist, in welchem er sich frei wie der Fisch im Wasser bewegt, wird es zu naturwüchsigen Schöpfungen bringen, während auch der Begabteste die Spuren einer unvollkommenen Technik nimmer in seinen Werken wird verwischen können.“ — Hieran knüpft er die Bemerkung, dass man eine möglichst grosse Anzahl der in dem Buche enthaltenen Aufgaben bearbeiten lassen möge, um über die Correctheit hinaus es zur Leichtigkeit in der Behandlung derselben zu bringen.

Zu diesem Zwecke enthält nun das Buch zunächst Reihen von Uebungen oder Aufgaben (S. 3—37) in theils bezifferten, meist jedoch unbezifferten Bässen; jeder Reihe steht ein kurzes, in Noten ausgeschriebenes Beispiel voran.

Sie behandeln: I. Dreiklangs-Verbindungen in allen Lagen, in *Dur* und *Moll* (S. 3—10). II. Den Dominant-Septimen-Accord und dessen Umkehrungen (S. 11—13). III. Die Neben-Septimen-Accorde und alterirten Accorde (S. 14—18). IV. Auflösungen des Septimen-Accords (S. 18—22). V. Den Nonen-Accord (S. 22). VI. Den übermässigen Dreiklang und Dominant-Septimen-Accord (S. 23—24). VII. Uebung zur Recapitulirung aller Accorde. VIII. und IX. Vorhalte und Cadenzen (S. 25—26). X. XI. XII. Beispiele im Moduliren von jeder Tonart nach jeder anderen und Bässe als Aufgaben dazu (S. 27—37).

Dann folgen als zweiter Haupttheil von S. 38—78 melodische Sätze in der Oberstimme Behufs Uebungen in der Harmonisirung, XIII. und XIV., letztere besonders in Hinblick auf Uebung im einfachen Contrapunkt; dann Volkslieder-Melodieen (XV. — deutsche, russische, böhmische, italiänische, schwedische, altfranzösische), ferner 24 Choral-Melodieen (XVI.), ausgeführte melodische Sätze (XVII.), Gesänge aus der französischen Schule (XVIII. a.) und zwei Oberstimmen zu polyphonen Sätzen aus der französischen Schule (XVIII. b.).

Den dritten Theil des Buches bilden Bässe zu längeren Stücken, und zwar 30 Nummern von Fenaroli (XIX.), 23 von Mattei (XX.) und 25 aus der französischen Schule (XXI.).

Diese reiche und mannigfach anregende Sammlung füllt beinahe die Hälfte des Büchleins (S. 79—145). Die letzten 25 Nummern gehören dem pariser Conservatorium an, sind grossentheils von Cherubini und bisher ungedruckt; Hiller verdankt sie dem rühmlichst bekannten Componisten Reber, Professor am Conservatorium. In der Vorbemerkung räth Hiller die Anwendung dieser Bässe besonders zu Uebungen in der rein melodischen Führung der einzelnen Stimmen im mehrstimmigen Satze. Er hält die Bässe der Italiäner für vorzüglich geeignet zu reicher melodischer Bearbeitung (z. B. Soli für Gesang oder ein einzelnes Instrument, zwei- und mehrstimmige melodische Sätze, charakteristisch verschiedene Stimmen neben einander u. s. w. darauf zu erfinden), während die französischen mehr festen contrapunktischen Sätzen zur Unterlage dienen können. Die mannigfache Brauchbarkeit und der grosse Nutzen dieser Sammlung springt schon bei der flüchtigsten Ansicht derselben in die Augen und muss, wie das ganze Buch, allen Lehrern und Musikschulen höchst willkommen sein. Sicher wird namentlich die eifrige Benutzung dieses dritten Haupttheils, der die altbewährten melodischen Uebungen wieder aufnimmt, neben der Fertigkeit in der mehrstimmigen Schreibart auch die Erfindungskraft bedeutend anregen und stärken, und eher Melodie erzeugen, als alle die neueren theoretischen Vorschriften über das Machen der Melodie oder gar ihr Herausholen aus dem Worte und dessen declamatorisch-rhetorischer Betonung.

Ehrenbezeigung.

Herr Musik-Director Franz Commer in Berlin (gebürtig aus Köln) ist von Sr. Majestät dem Könige Wilhelm II. von Holland zum Ritter des Löwen-Ordens ernannt worden und hat zugleich von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden folgende, auf verziertem Pergament in Lapidarschrift ausgeführte Gedenktafel erhalten:

Q. B. F. F. Q. S.
Viro celeberrimo
Francisco Commer Berolinensi

Qui ingenium acutissimum aurium sensum ad modos veterum musicos percipiendos tritissimum scientiam antiquitatis prorsus singularem indefesso labore contulit ad prope intermortuam artis nobilissimae memoriam ex situ et pulvere suscitandam qui Nederlandorum in illa arte gloriam strenue vindicavit otium et operam suam collocans in paranda Collectione Operum Musicorum Batavorum saeculi XVI qui societatem Batavam musicae promovendae cuius consilio et sumptibus illa opera edita sunt in fontibus recludendis in materie colligenda in editione curanda egregie adiuvit quem societate illa rogante Gulielmus II Rex artium amantissimus virtutis ergo equitem leonis nederlandici creavit

viro optime de se merito
cuius nomen

cum Historia artis musicae apud Batavos perpetuo coniunctum manebit reverentiae gratique animi Testimonium hanc decrevit tabulam societas Batava musicae promovendae Die XI m. Octobris MDCCCLIX

Amstelodami congregata
(Folgen die Unterschriften.)

(Dem hochberühmten Manne Franz Commer in Berlin, welcher den grössten Scharfsinn und das geübteste Ohr, um die Musik der älteren Meister zu entziffern und zu vernehmen, und eine ganz besondere Alterthumskunde mit unermüdlicher Arbeit darauf verwandt hat, die fast erstorbene Erinnerung an die edelste Kunst aus Verkommniss und Staub wieder aufzuwecken; welcher den Ruhm der Niederländer in dieser Kunst kräftig gewahrt, indem er Zeit und Mühe auf die Herstellung der „Sammlung der Werke der niederländischen Tonsetzer des XVI. Jahrhunderts" verwandt hat; welcher die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, nach deren Plan und auf deren Kosten jene Werke herausgegeben sind,

durch Auffinden und Erschliessen der Quellen, Sammlung des Stoffes und Besorgung der Ausgabe vortrefflich unterstützt hat; welchen auf das Gesuch dieser Gesellschaft der kunstliebende König Wilhelm II. seiner Verdienste wegen zum Ritter des niederländischen Löwen ernannt hat; — dem um sie höchst verdienten Manne, dessen Name mit der Geschichte der Tonkunst bei den Niederländern ewig verbunden bleiben wird, widmete diese Gedenktafel als Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden in ihrer Versammlung zu Amsterdam den 11. October 1859. —Folgen die Unterschriften des Vorstandes.)

Auf die inhaltreiche *Collectio Op. Music. Batavorum,* ein Werk, das nur ein erstaunlicher Fleiss und eine ganz exceptionelle Musikgelehrsamkeit zu Stande bringen konnten und das mit dem gegenwärtig erschienenen zwölften Bande für jetzt abgeschlossen ist, kommen wir ausführlicher zurück.

Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Donnerstag, 1. März 1860.

Programm: I. 1. Sinfonie in *D-moll* von Robert Schumann. 2. Arie: „O, säume länger nicht", aus Figaro's Hochzeit von Mozart, gesungen von Fräul. Emilie Genast. 3. Concert für Pianoforte u. s. w. in *Es-dur* von Beethoven, vorgetragen von Herrn Musik-Director Wüllner aus Aachen. 4. *Laudate Dominum* für Sopran-Solo, Chor und Orchester von Mozart.

II. 5. Ouverture zum Freischütz von C. M. von Weber. 6. *a.* „Die junge Nonne" von Franz Schubert (instrumentirt von F. Hiller); *b.* „Das Ständchen" von Uhland, für eine Singstimme und Orchester componirt von F. Hiller. Gesungen von Fräul. E. Genast. 7. Phantasie für Pianoforte, Soli, Chor und Orchester, Op. 80, von Beethoven (Pianoforte: Herr Wüllner).

Das Concert war im Ganzen recht hübsch, es ging auch Alles ganz gut in der Ausführung, jedoch wurde die Stimmung der Zuhörerschaft durch nichts über das Niveau des gewöhnlichen Beifalls gehoben, den man guten Compositionen und deren correcter Ausführung nicht versagt. Schumann's *D-moll*-Sinfonie wurde recht gut gespielt, auch mit Schwung, indessen sprachen doch nur die beiden Mittelsätze sichtbar an, wiewohl es auch den beiden anderen nicht an grossartigen Effecten und ergreifenden Gedanken fehlt, die nur nicht recht in Fluss kommen, weil sie theils nur durch eine stets wiederkehrende Figur, der man die Absicht gar zu sehr anmerkt, Verbindung finden, theils neben manchen Motiven und Episoden stehen, die uns kalt lassen, weil von den drei Eigenschaften guter Musik: Melodie, Harmonie und Rhythmus, nur die letztere in ihnen zur Geltung kommt.

Dem Fräulein Genast fehlte es auch dieses Mal nicht an lebhafteren Gunstbezeigungen, so dass sie Schubert's „junge Nonne" wiederholte (wie es Manchem schien, allzu willfährig). Sie hat übrigens diesen Gesang und auch das „Ständchen" (Sterbeklänge) von Hiller, eine anspruchslose, aber innig empfundene Composition, recht ausdrucksvoll vorgetragen, wiewohl sie nicht so gut bei Stimme war, als im letzten Concerte. In der Arie der Susanna hatten wir mehr Innigkeit und Schmelz des Gesanges erwartet.

Herr Musik-Director Wüllner bewährte im Vortrage des Concertes und der Phantasie von Beethoven seine classisch-musicalische Bildung und sichere Technik, die auch in den schwierigen Stellen befriedigte, wenngleich wir nicht in Abrede stellen wollen, dass Manches in dem *Es-dur*-Concerte etwas mehr Schwung und geistiges Leben verlangt, um auf der gewaltigen Höhe der Composition zu bleiben. Der wohlverdiente Beifall des Publicums wurde dem wackeren Künstler wiederholt zu Theil.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 6. d. Mts. fand die fünfte Soiree für Kammermusik Statt. Wir hörten zuerst das Quartett Nr. 10 in *D-dur* von Mozart, eines von den drei für den König Friedrich Wilhelm II. von Preussen, der selbst ganz gut Violoncell spielte, geschriebenen. Es wurde recht hübsch gespielt, der Inhalt steht aber nicht auf der Höhe der ersten sechs, dem alten Haydn gewidmeten Quartette. Herr Bargiel spielte das *D-dur*-Trio, Op. 70 Nr. 1, von Beethoven, und den Beschluss machte das grosse Octett für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncells von Mendelssohn, dessen Ausführung besonders in den zarteren Stellen, z. B. dem trippelnden, etwas affectirten Scherzo, vorzüglich war, während wir in dem kräftigen und aufregenden ersten Satze etwas mehr Gesammtschwung gewünscht hätten.

In dem bevorstehenden zweiten Concerte für das Orchester im Gürzenich, Dinstag den 13. d. Mts., wird Herr Capellmeister Hiller ein Concert von Mozart spielen und Herr Kammersänger Julius Stockhausen verschiedene Arien und Lieder vortragen. Man kann also einem zahlreichen Besuche von nahe und fern entgegen sehen.

Düsseldorf, 4. März. Das 6. Abonnements-Concert brachte die „Schöpfung" von Haydn und war eines der gelungensten der Saison. Die Solo-Partieen waren folgender Maassen besetzt: Gabriel — Fräul. Ida Damcke, Eva — Fräul. Pauline Wiesmann (welche auch die Arie aus *F-dur* übernommen hatte), beide aus Köln; Tenor — Herr Göbbels aus Aachen, Bass — Herr Remmertz von hier. Sämmtliche Solisten verdienten gerechtes Lob. Die beiden Damen, welche ihre künstlerische Ausbildung unter Leitung der Professoren Bischoff und Böhme in Köln noch fortsetzen, sangen mit einem Erfolge, welcher Rücksicht nehmende Erwartungen bedeutend übertraf und den lebhaften Beifall unseres sonst nicht leicht erregbaren Publicums hervorrief. Wenige nicht ganz gelungene Stellen sind nicht erwähnenswerth und vermögen die verdiente Anerkennung nicht zu schmälern. — Auch Herr Göbbels bewahrte sich die bereits früher bei uns erworbene Gunst. Herr Remmertz hat bei seinem vortrefflichen Organ unverkennbare grosse Fortschritte gemacht; er trug seine Partie nicht nur musicalisch richtig, sondern auch mit warmem und edelm Ausdruck vor. Die Chöre wurden mit Festigkeit und Feuer gesungen. — In der letzten Versammlung des Instrumental-Vereins verdankten wir Herrn Schauseil nach fast dreissigjähriger Vergessenheit die erneute Vorführung des schönen, ernst gehaltenen Clavier-Concertes von dem in der Blüthe der Jugend gestorbenen Norbert Burgmüller.

Bonn. Am 3. März wurde im dritten Abonnements-Concerte Mendelssohn's „Elias" aufgeführt. Das treffliche Werk und der berühmte Interpret der Haupt-Partie, Herr Julius Stockhausen, hatten eine derartige Anziehungskraft bewährt, dass sämmtliche Räume im „Goldenen Stern", in denen man noch Töne aus dem Concertsaale vernehmen konnte, mit Zuhörern angefüllt waren. Auch viele

Auswärtige, namentlich von Köln, waren anwesend. Die Aufführung war im Ganzen unter der tüchtigen Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn A. Dietrich eine recht gelungene, was Ernst und Fleiss des Studiums, Auffassung der Tempi und Präcision der Ausführung betrifft, und auch der Verein von Chor- und Orchesterkräften reichte aus, die Aufführung zu einer würdigen zu machen, wenn auch nicht zu einer grossen und imposanten. Mit Vergnügen bemerkten wir bei den Chören eine gegen früher vermehrte Sicherheit und, besonders im zweiten Theile, eine sichtbare Lust und Freude am Gesange. Stockhausen war von der Reise von Hannover her stark erkältet und brachte eigentlich der guten Sache ein Opfer, was sehr anerkennenswerth, aber für den Künstler selbst immer gefährlich bleibt. Die Leistungen im ersten Theile, welche noch dazu am meisten die volle Kraft der Stimme verlangen, konnten desshalb den gehofften Erwartungen nicht ganz entsprechen; nach und nach brach aber das Organ sich Bahn durch den Schleier, den die neidische Witterung darüber gezogen hatte, und im zweiten Theile glänzte wieder der grosse Sänger, der Meister im Vortrage und in der Behandlung der Stimme. Die Arie: „Es ist genug!“ bildete den Gipfelpunkt der Leistung und rief stürmischen Applaus hervor. Die übrigen Soli wurden von Fräul. Elise Saart aus Köln, Fräul. Francisca Schreck aus Bonn und Herrn Andr. Pütz aus Köln gesungen; alle drei erhielten wiederholten und verdienten Beifall. Fräul. Saart, die wir zum ersten Male in einer Partie von so grossem Umfange und so erhabenem Charakter hörten, befriedigte, abgesehen von dem Beifalle des Publicums, auch strengere Forderungen in Bezug auf Reinheit der Intonation, worauf sie freilich besonders zu sehen hat, und auf Ausdruck; über den Vortrag der grossen Arie: „Höre, Israel!“ sprechen wir mit Vergnügen unsere Anerkennung aus. L. B.

General-Musik-Director Meyerbeer hat in bestimmtester Weise erklärt, dass die königliche Oper in Berlin gegenwärtig in keiner Weise in der Lage sei, seine neue Oper, „Die Wallfahrt nach Ploërmel“, in angemessener Weise zu geben, und dass er dieses Werk auch definitiv derselben nicht zur Aufführung anvertrauen werde. Dagegen ist der Componist mit dem Impresario der italiänischen Oper, Signor Lorini, dahin übereingekommen, dass „Die Wallfahrt nach Ploërmel“ in der nächsten Saison von der italiänischen Gesellschaft im Victoria-Theater zur Aufführung gebracht werde.

Eine grosse deutsche Künstlerin, Frau Schröder-Devrient-Bock, ist in Coburg am 26. Januar nach schweren Leiden im noch nicht vollendeten 55. Lebensjahre gestorben. Die Verewigte, am 6. December 1805 geboren und vom zartesten Jugendalter an für die Kunst gebildet, erregte schon im 15. Jahre durch grosses Talent und beachtenswerthe Leistungen nicht geringes Aufsehen, und erwarb schnell auf Kunstreisen, wie in festen Engagements in Berlin (wo sie sich mit Karl Devrient zu einer freilich nicht glücklichen Ehe verband) und Dresden einen bedeutenden Ruf. Im Jahre 1830 ging sie zum ersten Male nach Paris, wo sie hoch gefeiert wurde, im folgenden Jahre wieder dahin, später wiederholt nach London, und ausserdem hielt sie 1835 einen fast ununterbrochenen Triumphzug durch Russland, Oesterreich und Deutschland. Seit 1846 zog sie sich von der Bühne zurück und vermählte sich 1850 in Gotha mit dem livländischen Gutsbesitzer v. Bock, dem sie auch in die Heimat folgte. Seit längerer Zeit an einer schmerzvollen Krankheit leidend, wählte sie sich im vergangenen Jahre Coburg zu ihrem Wohnsitze; ihr Gemahl war auf der Reise dahin begriffen, der Tod der gefeierten Künstlerin trat aber so plötzlich ein, als dass er dieselbe noch am Leben hätte treffen können.

Meiningen. Das letzte Concert der Mitglieder der herzoglichen Hofcapelle gab wieder Gelegenheit, die hiesigen musicalischen Kräfte im glänzendsten Lichte zu zeigen. Die siebente Sinfonie (*A-dur*) von Beethoven und Meyerbeer's Struensee-Ouverture gingen unter Hof-Capellmeister Bott's meisterhafter Leitung ausgezeichnet. Die Sinfonie haben wir in einer solchen Vollendung noch nicht gehört. Herr Bott, den bekanntlich der verewigte Meister Spohr seinen besten Schüler nannte, erfreute uns auch mit dem Vortrage eines vortrefflich componirten Concertes eigener Composition und erregte wie gewöhnlich grossen Enthusiasmus. Die Ouverture zu „Coriolan“ von Beethoven, Quintett aus „*Così fan tutte*“ von Mozart, Sopran-Arie aus „Oberon“ — von Frau Viala sehr gut gesungen — und noch eine Bariton-Arie, so wie eine Phantasie für Cello vervollständigten das Concert in mehr oder minder erhebender Weise. — Herr Bott hat für die Dedication seines neuesten Violin-Concertes von unserem Herzoge einen kostbaren Brillantring erhalten.

Der berühmte Bassist Herr Karl Formes gastirte im Februar in Magdeburg, Meiningen u. s. w. mit dem glänzendsten Erfolge. Namentlich machte er als Osmin in Mozart's „Constanze und Belmonte“ Furore.

Hannover. Julius Stockhausen ist von Sr. Majestät dem Könige von Hannover zum Kammersänger ernannt worden und hat auch die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Zwischen unserem berühmten Tenoristen Niemann und der königlichen Theater-Intendanz sollen bedeutende Differenzen entstanden sein.

Im königlichen Hofconcerte sang Fräulein Emilie Genast aus Weimar die grosse Arie aus Rossini's Barbier und Lieder von Mendelssohn, Liszt und Schubert; C. M. v. Weber's Oberon-Ouverture und Schumann's *B-dur*-Sinfonie wurden ausserdem aufgeführt.

Darmstadt. Anfang Januars ist Richard Wagner's Oper „Rienzi“ zum ersten Male gegeben und seitdem zwei Mal wiederholt worden. Man muss beim Anhören dieses Tongebildes das Talent eines Mannes bewundern, der schon im 24. Jahre seines Lebens ein so kolossales Werk schuf und damit den Weg zu seinem allerdings gediegeneren „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ bahnte. Der Total-Eindruck des „Rienzi“ ist ein überwältigender. Die Chöre sind von ausserordentlicher Wirkung, und die Schlacht-Hymne des 3. Actes gehört sicher zu dem Effect- und Schwungvollsten, was noch über die Bühne gegangen, wie denn überhaupt die musicalische Bewegung der Massen in dieser Oper erstaunlich ist, der es übrigens auch an anderen ergreifenden Stellen nicht fehlt, wie z. B. die Arie des Adriano im dritten Acte, in welcher Fräul. Emilie Schmidt grossen Beifall ärntete. Rienzi wurde durch Herrn Künzel dargestellt, dessen Fleiss und Ausdauer Anerkennung verdient, wenn er auch als dramatischer Sänger nicht bedeutend genug ist, um diese Rolle zur vollen Geltung bringen zu können. Die äussere Ausstattung, besonders in den Festzügen, den Waffentänzen, dem Gladiatorenringen, so wie einem grossen Ballet im zweiten Acte, überbot alles, was in dieser Art bis jetzt hier vorgekommen ist. Der Andrang des Publicums von hier und aus den Nachbarstädten war bei den ersten Vorstellungen ein ausserordentlicher, bei der dritten schon schwächer, und wir glauben, wenn erst die Schaubegierde der Menge befriedigt ist, dass das hiesige Publicum, dessen Geschmack sich durch das häufige Vorführen seichter, moderner Opern sehr verflacht hat, dem ernsten Werke Wagner's kein fortdauerndes, lebhaftes Interesse bewahren wird. (Neueren Nachrichten zufolge soll Rienzi fortwährend Anziehungskraft bewähren, und daneben — Meyerbeer's „Nordstern“!)

Hamburg. Das dritte philharmonische Concert dieses Winters begann mit Gluck's Ouverture zur „Iphigenie auf Tauris“. — Concert-Director Joachim aus Hannover spielte das *D-dur*-Concert von Beethoven und eine Sonate von Tartini mit bekannter Meisterschaft, die von dem Auditorium mit rauschendem Beifalle und mehr-

maligem Hervorruf belohnt wurde. Sodann kam die zweite Serenade von **Johannes Brahms** für Bratschen, Celli, Bässe und Blas-Instrumente, ein Werk von höchster Bedeutung, unter des Componisten eigener Leitung zur Aufführung. Bestehend aus fünf kürzeren Sätzen (Allegro, Scherzo, Adagio, Quasi-Menuetto und Rondo), lehnt sich die Composition in der Form an die Mozart'schen Serenaden und hatte sich einer sehr günstigen Aufnahme sowohl bei den Künstlern als auch im Publicum zu erfreuen. Im Vortrage des Schumann'schen *A-moll*-Concertes zeigte sich Brahms nicht minder bedeutend als Pianist und brachte durch sein edles, schwungvolles Spiel alle Schönheiten dieser wunderbaren Composition, die wir diesen Winter schon zum zweiten Male hörten, zur Geltung. Den Abend beschloss Beethoven's Leonoren-Ouverture.

Die hiesige Bach-Gesellschaft beschäftigt sich schon seit geraumer Zeit mit dem Einüben der *H-moll*-Messe und gedenkt dieselbe nächsten Monat zur Aufführung zu bringen. (Deutsche M.-Z.)

*** **Wien**, 29. Februar. Sie haben den Lesern Ihres geschätzten Blattes die Unterdrückung der Nr. 7 der „Recensionen" als einen unerhörten Fall angezeigt. Leider ist dieser Vorfall aber kein „unerhörter Fall", denn seit dem Beginn des Unternehmens ist kaum ein Monat vergangen, wo der Redaction nicht Seitens der Pressbehörde Dieses oder Jenes gestrichen wurde. Ein Mal schon (im April 1857) liess sie es auf eine Confiscation ankommen. Wegen eines Aufsatzes über das Opern-Theater wurde das April-Heft der „Monatschrift" confiscirt. Die Redaction ergriff den Recurs und führte diese Angelegenheit bis vor den damaligen Policei-Minister, General Kempen. Sie wurde überall abgewiesen, und erst nach drei Monaten, wie Sie Sich vielleicht erinnern werden, erschien das April-Heft, jedoch ohne den verpönten Aufsatz. Diese Thatsachen, die wir Ihnen verbürgen, werden Ihnen und Ihren Lesern über den Zustand der Presse in Oesterreich, selbst in Bezug auf Fachblätter, ein Licht geben.

Paris. Die *Revue et Gazette musicale* sagt in ihrer Nr. 10 über Herrn **Aug. Kömpel** von Hannover: „Herr Kömpel, Kammer-Virtuose des Königs von Hannover, spielte in dem letzten Concerte der *Jeunes Artistes du Conservatoire* ein Violin-Concert von Spohr, seinem Lehrer und Meister, und bewies uns, dass er gleichfalls ein Meister geworden ist. Unter den Fingern und dem Bogen Kömpel's wird die Königin der Instrumente dieses Namens wahrhaft würdig. Dieser eminente Künstler besitzt alle Eigenschaften, welche den Virtuosen ersten Ranges bilden, der in der reinsten und schönsten Schule gebildet ist. Er bringt uns jene Breite des Stils, jene untrügliche Reinheit der Intonation, jene zarte Feinheit der Nuancirung zurück, welche man nicht stets mehr bei den neueren Violinisten findet, die sich durch Paganini's Beispiel auf eine gefährliche Bahn haben verführen lassen. Bei Kömpel verläugnet die Violine niemals ihre Natur und herrscht eben desshalb mit um so mehr Macht und Majestät. Der Erfolg war so gross, wie er nicht anders sein konnte — lebhaftester Applaus und zweimaliger Hervorruf." — Die *Presse théâtrale et musicale* schreibt: „Ohne Herrn Kömpel gehört zu haben, kann man sich keine Vorstellung von der Fülle des Tones, dem Reiz des Ausdrucks, der untadeligen Reinheit auch in den schwierigsten Doppelgriffen machen" u. s. w. — So bestätigt denn die pariser Kritik das Urtheil, das wir bereits vor drei Jahren über diesen hervorragenden Künstler in diesen Blättern (1857, Nr. 7) und in der Kölnischen Zeitung (1857, Nr. 45) ausgesprochen haben. Für den 8. März hatte Herr **Kömpel** eine Soiree im Saal Beethoven angekündigt. — **Louis Brassin** für den 12. d. Mts ebendaselbst.

In **Manchester** ist vor einigen Wochen Gluck's „Iphigenia auf Tauris" mit englischem Texte im Concerte von Herrn **Halle** mit dem grossartigsten Erfolge zur Aufführung gebracht worden. Es war keine leichte Aufgabe, ohne die Beihülfe aller Bühnen-Effecte ein Concert-Publicum zu befriedigen; aber die Solosänger, die Chöre und das Orchester vor einer Versammlung von 3000 Zuhörern waren so vortrefflich, dass Herr Halle das Concert am 8. Februar wiederholen musste.

Petersburg. Weber's „Freischütz" wurde von der italiänischen Opern-Gesellschaft, neu in Scene gesetzt, mit neuen Costumes und Decorationen zum Vortheile Mongini's gegeben. Das Haus war voll, und Madame Lagrua errang als Agathe den glänzendsten Erfolg.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 12. **KÖLN, 17. März 1860.** **VIII. Jahrgang.**

P. Scudo über R. Wagner.

Die *Revue des deux Mondes* enthält in ihrem 26. Theile, 1. Lieferung (vom 1. März) einen Aufsatz von Pierre Scudo, dem langjährigen musicalischen Referenten derselben, über die Schriften und die Musik Wagner's, der so ziemlich als das Resumé der Urtheile der französischen Kritik über Wagner's Auftreten in Paris angesehen werden kann, zumal da Scudo einer der gediegensten Kritiker und jedenfalls unabhängig von allen fremden Einflüssen und bindenden Verhältnissen ist, was in Paris viel sagen will.

Die drei Concerte Wagner's haben den 25. Januar, den 1. und den 8. Februar im italiänischen Theater Statt gefunden. Das Programm ist an allen drei Abenden fast ganz dasselbe geblieben.

Nach einer kurzen Schilderung von Wagner's Lebens-Umständen und richtigen Charakteristik dessen, was er will, fährt Scudo folgender Maassen fort:

„Was Theorie und Grundsätze des schöpferischen Künstlers betrifft, so sind wir darin sehr nachgiebig und räumen ihm die volle Freiheit, danach zu verfahren, ein. Wir sind mit Wagner derselben Meinung, dass die Kritik nicht das Recht hat, dem Genie ihr willkürliches und absolutes Gesetz aufzudringen, wenn jenes sein inneres Leben offenbaren will; sie kann ihre engen Begriffe der unbegränzten Freiheit der persönlichen Eingebung nicht entgegenstellen. Der Künstler bewege sich in seiner Kraft und Unabhängigkeit; er singe, er schildere die Natur, wie er sie anschaut, er rufe nach seiner Ansicht das Ideal ins Leben, welches seine Seele ahnt oder welches seiner Phantasie zusagt; wir wollen ihn vollkommen frei, sich so zu zeigen, wie er sich fühlt, Erde und Himmel sollen ihm offen stehen.

„Allein es gibt denn doch eine Gränze für diese unendliche Freiheit des Genies, einen Punkt, über den hinaus die Kritik der persönlichen Eingebung des Künstlers, wie Gott in der Bibel dem Meere, zurufen kann: „„Bis hieher und nicht weiter!““ Diese verhängnissvolle Gränze, welche der Künstler nicht überschreiten kann, ohne wie Ikarus in den leeren Raum hinabzufallen, bilden die Gesetze des menschlichen Geistes selbst; diese Gränze ist die Form, in der sich das Genie nothwendig verkörpert. Ich gebe Jedem die Freiheit, zu sagen, was er wolle, die ungeheuersten Dichtungen zu schreiben, zu componiren, zu malen; aber er muss eine Sprache gebrauchen, die mir zugänglich ist, und sich einer Form bedienen, die seinen Gedanken klar und deutlich wiedergibt. Wenn ein überirdisches Wesen mit den Sterblichen verkehren wollte, so müsste es sich in die Schranken unserer Intelligenz fügen; denn Gott selbst ist uns nur durch die Welt bekannt, die er geschaffen hat und welche uns seine Allmacht offenbart." —

Weiterhin wird gezeigt, dass in allen Künsten das Mannigfaltige des Genies sich mit dem Bleibenden eines gemeinsamen Ideenfonds vermählt, und dass die Freiheit der persönlichen Eingebung sich in eine nothwendige Ordnung fügt, ohne welche die Kunst nicht vorhanden sein würde. „Der Zweck der Kunst ist (sagt Cousin in seinem Buche vom Wahren, Schönen und Guten) der Ausdruck des sittlich Schönen durch das sinnlich Schöne." — Und Mozart: „Die Musik soll auch in der schaudervollsten Lage Musik bleiben*)." — Hierauf wird das Verhältniss der Me-

*) Wir setzen die ganze Stelle aus O. Jahn's Mozart, III., S. 114, hieher, weil sie in einfachen Worten, wie Jahn sehr richtig sagt, ausspricht, worin der eigentliche Zauber von Mozart's und von aller Kunst liegt. Sie ist aus einem Briefe Mozart's an seinen Vater (vom 26. September 1781) und betrifft die erste Arie Osmin's in der Entführung: „Das Drum beim Barte des Propheten ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das *Allegro assai* ganz in einem anderen Zeitmaasse und anderen Tone eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung,

lodie zur Harmonie aus einander gesetzt. — „Die Harmonie ist nur das Colorit der Idee, die Idee selbst ist und kann nichts Anderes sein, als die Melodie. Das Geschwätz der Rhetoren und Sophisten wird die Natur der Dinge nicht vernichten. Macht, was Ihr wollt, schöpft aus der tiefsten Tiefe des Genies oder der Reflexion, zu meiner Seele könnt Ihr nur durch die Sinne dringen, durch diese hindurch allein sie erregen, sie mit dem Hauche Eurer Inspiration durchdringen."

Hiernach geht der Verfasser zur Kritik der einzelnen Musikstücke, die Wagner vorgeführt hat, über. „Die Ouverture zum Gespensterschiff ist eine Anhäufung von Tönen, dissonirenden Accorden und seltsamen Klangwirkungen, in welchen sich das Ohr unmöglich zurecht zu finden, einen Plan, einen Faden zu erkennen vermag, der zum Verständnisse der Idee des Componisten führe. Es wird, buchstäblich zu nehmen, das Chaos durch das Chaos geschildert, aus dem nur einige Accordstösse der Trompeten auftauchen, die Wagner in allen seinen Compositionen übermässig gebraucht. Dahin führen in der Musik die Symbolisirung und die Anmaassungen einer falschen Tiefe des Inhalts, die den Sinnen den nothwendigen Antheil an den Erscheinungen der Kunst absprechen. Die Ouverture, noch dazu von unendlicher Länge, ist vom wahren Publicum nach Verdienst gewürdigt worden."

Ueber den Marsch mit Chor aus dem Tannhäuser spricht sich auch Scudo wie alle Welt lobend aus; auch ihm entgeht jedoch das Motiv aus Weber's Freischütz nicht.

Die Introduction zum dritten Acte des Tannhäuser und der Pilgerchor finden weniger Gnade vor seinem Richterstuhle. „Nach dem rohen Gegensatze von Saiten-Instrumenten, besonders Violinen, und Blas-Instrumenten, der bei Wagner sehr gewöhnlich ist, einem hohlen Contraste, der von der Erfindung eines Gedankens befreit, hört man nur ein Gewirr von seltsamen Klängen, mühsam gesuchten Accorden, gewahrt nur eine Verschleuderung von Farben ohne Zeichnung, die als ihre Grundlage das umherirrende Ohr leite, man sieht eine ungeheure Willens-Anstrengung ohne alle Anmuth, die sich in das Nichts verläuft" u. s. w. — Die Tannhäuser-Ouverture stellt Scudo als „eine ungeheure symbolische und mahlende Musik-Maschine dar, die schlecht gebaut ist. Nur der Anfang und das Ende sind zu ertragen; das letztere macht einen um so mächtigeren Effect, je länger die Confusion und die Ohnmacht des Componisten gedauert hat. — Das Lied vom „Abendstern", welches man im zweiten Concerte hinzugefügt hat, hält den Vergleich mit der einfachsten französischen Romanze nicht aus. Die monotone und barocke Melodie hat ein kindisches Vor- und Nachspiel, bei dem es auf mystische Tiefe abgesehen ist, das aber der Phantasie des Componisten keine Ehre macht." — —

„In der Introduction zur neuesten Oper: Tristan und Isolde" — fährt der Kritiker fort —, „hat der Componist sich in aller nur denkbaren Verwirrung, Unordnung und Ohnmacht überboten. Man sollte glauben, es gelte eine Wette gegen den gesunden Sinn und die einfachsten Forderungen des Ohrs. Hätte ich diese monströse Anhäufung von Misstönen nicht drei Mal gehört, so würde ich sie nicht für möglich halten."

Die Einleitung zum Lohengrin wird ebenfalls scharf getadelt — „das ist ein akustisches Experiment, aber keine Musik." Dagegen wird die ganze Scene aus dem dritten Acte sehr gelobt und für eine meisterhafte Composition erklärt.

Als Resultat aus den verschiedenen Eindrücken der Musik und aus den Schriften Wagner's theilt der Aufsatz dann Folgendes mit:

„Wagner ist kein gewöhnlicher Künstler. Wie fast alle merkwürdigen Männer unserer Zeit besitzt er aber mehr Ehrgeiz als Schaffungs-Vermögen, mehr Willen als Begeisterung, und hat *per fas et nefas* berühmt werden wollen. Da er nicht einfach und natürlich wie alle wahren Dichter und vom Himmel zu Genie's bestimmten Menschen dabei verfahren konnte, die da singen, wie der Vogel zwitschert, die Blume duftet, der Bach rieselt und seine Ufer befruchtet, so hat er sich seiner eigenen Sache wegen zum Reformator aufgeworfen, um mit dem Aufsehen, das ein System macht, die Schwäche seiner Natur zu bedecken. — — Es ist unnöthig, seine seltsamen Aeusserungen über die Unmöglichkeit des absoluten Kunstwerkes ernsthaft zu widerlegen; nach ihm sind wir im neunzehnten Jahrhundert nicht mehr im Stande, die Marmorbilder am Parthenon, die Tragödien des Sophokles, die Madonnen Raphael's, die Musik von Palestrina, Gluck und die gewaltigsten musicalischen Schöpfungen J. S. Bach's zu bewundern. Es ist ihm allerdings durch allerlei äusserliche Dinge und auch durch die wirklichen Vorzüge seines Talentes und das wirksame Colorit seiner Instrumentation gelungen, einen Theil seiner Landsleute für sich einzunehmen; allein eine eigentliche Popularität haben seine Werke auch in Deutschland

---

Maass und Ziel; er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müsser, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss, so habe ich keinen fremden Ton zum *F* (dem Tone der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten *D minore*, sondern den weiteren *A minore* dazu gewählt."

(Die Redaction.)

nicht erlangt. Er stellt sich gleichgültig dagegen, wünscht aber im Grunde nichts heisser, als die öffentliche Gunst. — Als Componist hat ihm die Natur phantasiereiche Erfindung und Gefühl versagt. Er fasst nur die Prunk- und Spectakel-Scenen, welche glänzende und dick aufgetragene Farben verlangen, gut auf; von der Tonkunst steht ihm nur die Rhythmik und die Harmonie zu Gebote. Seine Instrumentirung ist zwar grossartig und kräftig, ermangelt aber der Mannigfaltigkeit und Geschmeidigkeit. — Obwohl er ein geschickter Harmoniker ist, so glänzt er doch nicht durch überraschende und neue Modulationen. Sein Stil ist monoton, trotz eines kräftigen Willens und der Hülfsquellen eines unbestreitbaren Talentes. Er geht mit Geschick auf Farbe, Relief, Seltsamkeit aus, die er für Tiefe hält, allein man gewahrt bald, dass seine Effecte mehr Resultate gesuchter Neuheit für das Ohr, als Ausdruck der Gefühle der Seele sind. Wie alle materialistischen Dichter unserer Zeit, hält sich Wagner an den äusseren, rein sinnlichen Eindruck und nicht an die innere Erregung des Gemüthes; er sucht und combinirt seine Effecte mit kalter Reflexion, ohne selbst das Gefühl empfunden zu haben, das er darstellen will; aber das menschliche Herz lässt sich nicht täuschen, es will wissen, warum es sich aufregt.

„Das Publicum in den drei Concerten Wagner's zu beobachten und zu hören, war sehr interessant. Es war mit grossem Eifer und geschickt zusammengebracht; etwa zwei Drittel Deutsche aus allen Classen der Gesellschaft, die sich schon im Voraus für die Bewunderung entschieden hatten, ein Drittel Franzosen, die sich an der Parteifrage gar nicht betheiligten und nur gekommen waren, die Eindrücke der Musik in sich aufzunehmen. Die Seinigen hatten alle wichtigen Plätze besetzt und warfen den Indifferenten herausfordernde Blicke zu. Was die friedliche Minorität betrifft, die nur anwesend war, um ganz unbefangen und ehrlich einen Componisten zu würdigen, der mehr Lärm als gute Sachen macht, so blieb sie nicht lange schwankend; sie begriff sehr bald, dass sie einen Mann von Talent, aber auch einen Sophisten vor sich hatte, der mehr Ehrgeiz als Ideen besitzt, und der sich pomphaft als Prophet der Zukunft aufwirft, weil er nichts Vernünftiges zu schaffen vermag, das die Zeitgenossen befriedigt. Dieses ist hier das Urtheil der gebildeten Welt und der Gesammtzahl — mit wenigen Ausnahmen — der Künstler und Schriftsteller. Ich glaube also versichern zu können, dass Wagner in Paris sehr richtig gewürdigt worden ist, und dass er eine grosse Unvorsichtigkeit begangen hat, das Urtheil eines Landes zu befragen, das wenig an Wunder glaubt und nicht leicht geschickte Schauspieler für grosse Männer hält. — Auch die verschiedenen Manöver und die ganze renommistische Inscenesetzung der Concerte — sogar das Portrait Wagner's, als Melodramenheld drapirt, war zur Hand — hat Keinen getäuscht."

Aus dem Epilog heben wir noch Folgendes hervor: „Ich behaupte, sagt Horace Walpole, dass der schlechte Geschmack, der dem guten vorausgeht, dem schlechten vorzuziehen ist, der auf den guten folgt. — Es ist ein unzerstörbares Zeichen des Verfalls einer Kunst, wenn man etwas von ihr verlangt, was gegen ihre Natur ist, und wenn man die Schranken, welche die verschiedenen Künste scheiden, unter dem Vorwande, sie zu erweitern, ganz und gar einreisst. — — Im Grunde gehören Berlioz und Wagner zu einer und derselben Familie; es sind zwei feindliche Brüder, zwei *Enfans terribles* des alternden Beethoven, der sich gewaltig wundern würde, wenn er diese beiden seltenen Vögel aus seiner letzten Brut sehen könnte! Berlioz hat etwas mehr Phantasie und auch durch seine französische Natur etwas mehr Klarheit; aber Wagner, der von Berlioz viele einzelne Instrumentirungs-Effecte angenommen hat, ist ein ganz anderer Musiker, als der Componist der *Symphonie fantastique* und der *Enfance du Christ*. „„Eigentlich"", sagte Jemand neben mir, „„müsste man die Werke dieser Beiden, die um die Wette Insubordinations-Verbrechen gegen die Schönheit begehen, in einen Sack nähen und ins Meer werfen, um den Zorn der Götter zu sühnen!""

— „Wir können uns übrigens Glück wünschen, dass Wagner's Experiment in Paris nicht wirklich geglückt ist. Schon stand Liszt an der Thür und horchte und war im Begriff, mit seinen „„Idealen"" und anderen mystischen Symphonieen, die er für die Zukunft aufhebt, herbei zu eilen, und Paris wäre von einer Schar von Bilderstürmern überschwemmt worden. *Miserere nobis, Domine**)!"

Musik in Stettin.

Am 14. Februar führte Herr Musik-Director Karl Löwe sein neuestes Werk: Polus von Atella, Oratorium in drei Abtheilungen, gedichtet von Ludwig Giesebrecht, in der Aula des Gymnasiums auf.

Die Dichtung ist ein Curiosum, das ich Ihnen im Textbuche zu eigenem Erbauen vollständig mittheile.

---

*) Ein Postscriptum lautet: „*Dans une lettre à Mr. Berlioz dans le Journal des Débats, qui n'est pas plus clairement écrite que ses livres allemands, Mr. Wagner se défend d'avoir employé le mot de musique de l'avenir, qu'il attribue à un critique intelligent, Mr. Bischoff à Cologne, Si Mr. Wagner n'a pas créé le mot dont il se plaint, il a exprimé l'idee dans plusieurs passages de ses écrits, et le titre de musicien de l'avenir lui reste acquis comme une qualification indélébile.* P. Scudo."

[*]

(In der That ein merkwürdiger Text; schroffere Contraste sind wohl noch nirgends in einem Oratorium dem Componisten dargeboten worden. Die alten biblischen Gegensätze zwischen Jehova und Baal, Israeliten und Heiden sind nichts gegen die Chöre der römischen Senatoren, des römischen Volkes, der Christen in Rom und — der Schauspieler, deren Haupt Polus sich am Ende taufen lässt. Ort des Vorgangs: Rom, auf dem palatinischen Hügel und einem daranstossenden Thale des Tiber*). Die Zeit: nicht lange nach Paulus' Tode, etwa im Anfange des zweiten Jahrhunderts. Eben so etwaig sind die Personen: der Kaiser, der Bischof von Rom, Polus sammt Mutter und Schwester.

Unten am Hügel lagern die Christen mit dem Bischofe, preisen im Chor Jerusalem und wollen aus Rom auswandern:

„Gerne
Ferne
Drängt von hinnen
Unser Sinnen,
Babels Gassen,
Babels Thore zu verlassen."

Ueber ihnen oben vor dem Palatium stehen der Kaiser und die Senatoren. Diese machen ihn auf die Fortziehenden aufmerksam. Der Kaiser „weiss es wohl, dass Babel Rom bedeutet" (!), er hat längst bemerkt, „dass die Römertugend wankt, dass düstre Schwermuth auf der Stadt liegt".

Da ziehen Schauspieler auf der Höhe vorüber:

„Esel, fort! Auf deinem Rücken
Sollst du leicht mich vorwärts tragen,
Sollst für mich die Erde drücken (!),
Wo die dunkeln Menschen klagen."

Das römische Volk jauchzt: „Seht, auf Eseln, die auf Karren — — das ist Polus von Atella! Seine Leute! Ins Theater! Ins Theater!"

Der Kaiser hat „die Gaukler herbeigerufen, den Trübsinn, der durch die Christen gesäet ist, zu zerstreuen — die Menge läuft ihnen nach, es geht nach Wunsch." In einer Arie spricht er seine Hoffnung aus, durch „frische Lebenstöne den Römern ihre Bahn zu zeigen", ruft dann dem erscheinenden Polus zu: „Beginne dein Werk! — giesse schallendes Gelächter aus auf diese feige, welke Todeslust, auf diese Todestaufe!" und geht ab mit den Senatoren. Der Komiker bleibt allein und reflectirt über den Schmerz in seinem Innern; er hat so eine Anwandlung von dem Gedanken, dass ein Schauspieler ein Satanskind sei. Er hört die Stimmen der Mutter und der Schwester, welche bereits Christen geworden: „Führe ihn, o Jesu, zu Deiner heil'gen Stadt:

Weise
Leise
Unserm Sehnen
Unsern Thränen: (?)
Ungealtet
Der Prophet von Naim waltet."

Allein Polus eilt hinweg: „Der Gaukler ist zum Lachen da". Damit schliesst der erste Theil.

Zweiter Theil. Das Theater ist aus, das Volk im Chor lacht der Christen und ruft: „Ich bin geheilt!" — Der Bischof fleht in einer Arie den Herrn an gegen den Bösen und gegen die Wirkung der Schauspielkunst; Flavia (Polus' Mutter): „Kyrie eleison" und als Arie: „Weise leise" wie oben. — Polus kommt allein und tiefsinnig — es ist dunkel — er trifft mit dem Bischofe zusammen, der ihm die Geschichte von der Bekehrung des Saulus zum Paulus erzählt. Die Christen sammeln sich um Beide und singen Kyrie dazwischen. Polus ruft: „O, taufe mich! auch ich will sterben, sterben!" — Das Volk auf der Höhe: „Polus, Polus, du herrlicher Meister!" u. s. w. — Polus: „Taufe mich zum Leben wie zum Tode." — Bischof: „Jetzt nicht, mein Sohn!" (! Es fehlt nur noch, dass er sagt: Das darf erst im dritten Theile vorkommen.) „Sei still in Gott und bete." — Chor: „Kyrie eleison!" Ende des zweiten Theiles.

Im dritten Theile erwartet der Kaiser (in einer Arie) von dem durch das Theater erheiterten Volke nichts Geringeres, als:

— — „Wenn die Menge lachet,
Ihr Trompeten, fallet ein!
Dann — der Römermuth erwachet —
Unsre Adler an den Rhein!!"

Indess schreitet Polus zum Ufer „des Tiber". Das Volk freut sich über „den Spass der Spässe", wie „der Schalk Polus den Alten (den Bischof) anführen wird". — Es folgt die Taufe in aller Form, und Polus wird Paulus. Der Kaiser nimmt die Sache aber nicht als Spass, und da Paulus ihm weissagt, „Christi Stunde werde auch ihn fassen", so lässt er ihn zum Feuertode führen. Der Bischof, Mutter und Schwester segnen ihn:

Sterben,
Erben,
Geh'n mitsammen" u. s. w.,

und der Chor der Christen schliesst das Oratorium:

„Rühret,
Schüret
Gluth und Kohlen,
Heim zu holen
Alle Heiden." (??)

Es scheint, als habe sich der Verfasser vorgenommen, die alten Kloster-Komödien und theatralischen Mysterien, von denen in Spanien und im südlichen Frankreich in Jahr-

*) O über die Gelehrten! Das deutsche Volk sagt: die Tiber, die Rhone u. s. w., weil es ihm so mundrecht ist, wie dem Franzosen *le Weser*, *le Danube* u. s. w., und kehrt sich nicht an die Pedanten, die folgerecht auch den Dom nicht anerkennen dürften, sondern die Dom (*domus mea*) schreiben müssten!

markts-Buden noch Spuren vorkommen, in einem neuen Abklatsch wieder vorzuführen. War das seine Absicht, so ist sie ihm vollkommen gelungen; schade nur, dass er damit im Jahre 1860 etwas zu spät kommt! Was man doch heutzutage an Grundlagen zu musicalischen Kunstwerken Wunderliches erlebt! Der heilige Gral, der grünende Bischofsstab, die verzauberten Tristan und Isolde und ein getaufter Schauspieler!)

Wer Löwe's Balladen kennt und diesen Text betrachtet, der wird sich schon eine Vorstellung von dem neuen Oratorium machen können. Man denke sich eine Reihe Löwe'scher Balladen — natürlich aber nicht der vorzüglichen aus seiner besten Zeit—, mit Löwe'scher Instrumentation, die bekanntlich nie seine starke Seite war, an einander gefügt, ein schwaches, in jedem Sinne sparsames Orchester, Tanz-Rhythmen neben Kyrie eleison und dem Tauf-Acte, Reminiscenzen die Hülle und die Fülle aus eigenen Werken (den Balladen und der Hochzeit der Thetis) und aus fremden, glücklicher Weise Mozart'schen, und man hat eine Composition, deren Inhalt nichts weniger als schwer wiegt. Es ist ein Zwittergeschöpf, das in der oratorischen Gattung ungefähr das ist, was eine Tragikomödie in der dramatischen.

Der Saal war gefüllt, die Ausführung liess viel zu wünschen übrig, besonders im Orchester. Der Chor war zahlreich genug, allein von ungleicher Tüchtigkeit. Die Solo-Partieen wurden von zwei Sängern vom hiesigen Theater und Dilettanten und Dilettantinnen im Ganzen gut gesungen. Dass die Mehrzahl im Publicum von derartiger Musik befriedigt wird, zeigt, dass der musicalische Geschmack hierselbst noch gar sehr der Bildung bedarf. Löwe führt freilich nur Sachen von seiner Composition auf und trägt somit einen Theil der Verantwortlichkeit dafür.

In den drei letzten Orchester-Concerten des Herrn Capellmeisters C. Kossmaly, am 12., 31. Januar und 28. Februar, kamen folgende Werke zur Aufführung:

Sinfonieen: Beethoven, *A-dur*; N. W. Gade, Op. 5 in *C*; Mozart, Nr. 5 in *D*. Ouverturen: Gluck, Iphigenie in Aulis mit dem dazu componirten Schlusse von R. Wagner; Cherubini, Faniska; Mozart, Zauberflöte; Mendelssohn, Ruy Blas; Spontini, Fernand Cortez. Ausserdem von Franz Schubert: Octett für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Clarinette, Horn, Fagott und Contrabass; Gluck: Furientanz aus Orpheus; Haydn: Largo in *Fis* (aus dem *D-dur*-Quartett) für Orchester, pietätsvoll und wirksam übertragen von C. Kossmaly; Beethoven: Clavier-Concert in *Es* (Op. 73), vorgetragen von dem königlichen Musik-Director Herrn G. Flügel.

Gesangstücke: Händel, Recitativ und Arie aus der Oper Rinaldo; Rossini, Recitativ und Cavatine aus Tancred, vorgetragen von der Altistin Fräul. Bussler aus Berlin. — Herr Capellmeister Kossmaly hat sich durch Veranstaltung dieser seit einer Reihe von Jahren fortgesetzten Abonnements-Concerte um die musicalischen Zustände Stettins ein wirkliches Verdienst erworben, da es hier die einzigen sind, wo man sorgfältig einstudirte Orchestersachen zu hören bekommt. —8—

Briefe von L. Spohr.

III.

(Vergl. Nr. 10.)

London, den 18. Juni 1820.

Ihren letzten Brief habe ich heute vor acht Tagen richtig erhalten; ich danke Ihnen herzlich für alle darin enthaltenen interessanten Nachrichten. Die Erzählung von Sand's Tode hat mich sehr gerührt. Ich hoffte immer noch, die heidelberger Studenten würden Mittel finden, ihn zu befreien, und seine Flucht nach einem anderen Welttheile begünstigen. — Ohne die That zu billigen, muss man doch seinen Heroismus bewundern. (Hier folgen einige ökonomische Angelegenheiten.) — —

Sie sehen also, dass wir mit dem Ertrage unseres Aufenthaltes sehr zufrieden sein können, indem wir mehr gewonnen haben, als irgend ein fremder Künstler seit Haydn. Mehr als dieses noch hat mich der Beifall gefreut, den alle unsere öffentlichen und Privat-Productionen erhielten, und der besonders bei unserem eigenen Concerte so stürmisch war, wie man ihn in London von einem englischen Publicum noch gar nicht will gesehen haben. Ich hatte aber auch keine Kosten gespart, um dieses Concert vor anderen auszuzeichnen; denn während bei anderen Benefiz-Concerten gewöhnlich nur ein kleines, zusammengesuchtes Orchester ist, das ohne Probe schon in hundert anderen Concerten abgelagerte Sachen auf gutes Glück herunterspielt, hatte ich ein aus den besten Künstlern Londons zusammengesetztes Orchester von 20 Geigen, 6 Violoncellen, 3 Contrabässen u. s. w. Was dieses gekostet, werden Sie ungefähr berechnen können, wenn ich Ihnen sage, dass ich sie mit Ausnahme von wenigen alle bezahlt habe, und dass die besseren sich für Probe und Vorstellung 4 — 5 Guineen bezahlen lassen. So habe ich auch einer der Sängerinnen für eine einzige Arie 15 Guineen bezahlen müssen. Von eigenen Compositionen gab ich in diesem Concerte: 1) die neue Sinfonie; 2) die Sonate für Harfe und Violine, die wir in Frankfurt gespielt haben (der zweite Satz abgekürzt und abgeändert); 3) neue Violin-Variationen über irländische National-Melodieen; 4) mein Nonetto; 5) das Rondo vom siebenten Concerte und 6) die Ouverture aus Alruna.

Ausserdem wurde vier Mal gesungen, und **Ries** spielte ein Sextett von seiner Composition (sehr vorzüglich). Den lautesten Beifall erhielten die Sonate und die neuen Variationen. Morgen werde ich das letzte der philharmonischen Concerte dirigiren. Man hat mich gebeten, das Nonett zu wiederholen; ausserdem wird meine gestochene Sinfonie gemacht werden. Seit ich Ihnen schrieb, haben wir manches Interessante in und um London gesehen, in musicalischer Hinsicht aber wenig gehört. Es ist hier in allen Concerten eine ungeheure Monotonie, immer dieselben Sinfonieen, dieselben faden oder veralteten Arien, dasselbe langweilige Clavier-Getrommel; am Ende der Saison ist man so abgespannt, dass man gern Geld zugäbe, um nur kein Concert besuchen zu müssen. Dasselbe fürchterliche Einerlei herrscht auch in der Lebensweise der Engländer; in jedem Hause dieselben Möbel, bei jedem Mittagessen dieselben Schüsseln; in jeder Gesellschaft dieselben langweiligen, nichtssagenden Gesichter, die man schon hundert Mal gesehen zu haben glaubt, wenn man ihnen auch zum ersten Male begegnet. Die vornehmen Engländer sind wie die Chinesen Maschinen, die nur durch die Etiquette in Bewegung gesetzt werden. Ich kann mir jetzt recht gut die Entstehung des Spleens erklären, daran sind weder die Nebel noch das schwere Bier schuld: die Langeweile ist's, welche die Menschen zum Selbstmorde bringt.

Nächsten Donnerstag reisen wir ab. Wir gehen über Brüssel, Aachen, Köln und Paderborn nach Gandersheim. Finden wir's in Aachen brillant, so geben wir im Fluge dort noch ein Concert. In Gandersheim hoffe ich bei unserer Ankunft einen Brief von Ihnen vorzufinden.

Mit ganzer Seele der Ihrige,

Louis Spohr.

Aus Frankfurt am Main.

Noch hat uns der exemplarische Leichtsinn in den Ohren geklungen, den Herr Alexander Malibran fast auf jeder Seite seiner biographischen Schrift über Spohr aufzutischen beliebt, als uns derselbe Mann schon Gelegenheit gab, seine anderweitigen Kunst-Talente kennen zu lernen. Am 8. d. Mts. hat Herr A. Malibran im Saale der Loge Sokrates ein „grosses Vocal- und Instrumental-Concert“ veranstaltet und sich mit der Gesangscene von Spohr als Violinspieler, mit einer Messe aber von seiner Composition (*sit venia verbo*) als Componist producirt. Fern sei es von uns, eine Kritik über das Gehörte hier auszusprechen, denn das hiesse diese Blätter verunehren; wir wollen uns nur mit einer kurzen Andeutung begnügen und sagen: Ist ein etwa 15 bis 16 Lebensjahre zählender Schüler einer Musikschule in seinen Fortschritten nicht weiter, als jener Mann von ungefähr 36 bis 37 Jahren sich in dem Spohr'schen Werke erwiesen, so wird er zu einer öffentlichen Prüfung nicht zugelassen. Die eigene Composition des sonst sehr rigorosen französischen Kritikers anlangend, so könnte einem ehrlichen deutschen Musiker der Verstand ausgehen, sollte er es versuchen wollen, selbe vom kritischen Standpunkte zu beurtheilen. Herr Malibran betitelt sein Opus: „*Messe militaire de la Légion d'honneur*“. Warum? wesshalb? Das ist nirgends angegeben. Vielleicht steckt die Begründung dieses die einfältigen Leser des Programms stutzig machenden Titels lediglich in der Begleitung von sämmtlichen Blas-Instrumenten der Militärmusik, wobei auch der Tamtam nicht vergessen ist. Von dieser compositorischen Niaiserie lässt sich wieder nur dann ein Begriff geben, wenn man sie unter die zu liefernden Pensa eines 15- bis 16-jährigen Lehrlings reiht, der nur Accorde neben einander stellt und vom kunstmässigen Gebrauche eines Instrumentes keine Idee hat. Alltäglich oder allwöchentlich ein Pensum, —so kommen nachgerade ein *Introitus*, ein *Kyrie eleison*, ein *Gloria in excelsis* (scandirt: *Glŏrĭa ĭn ēxcēlsĭs*), ein *Sanctus* (scandirt: *Sānctŭs*), ein *O salutaris* (mit obligater Klappen-Trompete) und ein *Agnus Dei* (scandirt: *Ăgnūs Dĕĭ*) aufs Papier. — Und dieses elende Schülermachwerk wagt der Franzose einem deutschen Publicum vorzuführen! Er hat die Dreistigkeit, einen deutschen Gesang-Verein zur Ausführung desselben einzuladen!! Dennoch wird Beides noch von der Verwegenheit überboten, diese Demarchen unter der Aegide Spohr's unternommen sehen zu müssen; denn auf dem Programm führt sich Herr Malibran als „Schüler von Spohr“ auf.

Wie verhält es sich wohl mit dieser gerühmten Schülerschaft? Es ist wahrlich an der Zeit, dass irgend ein Kundiger in Kassel darüber genaue Auskunft ertheilt, bevor Herr Malibran andere deutsche Städte beglückt und seine Mystificationen fortsetzt. Denn es droht in diesem Manne ein zweiter „Flöten-Ritter“ aufzuerstehen, der bekanntlich über vierzig Jahre hindurch mit einem Zeugnisse seiner Fähigkeit von Spohr in der Hand ganz Europa in die Kreuz und Quer durchzogen und dem berühmten Namen des Ausstellers nirgends Ehre gemacht hat. War Herr Malibran wirklich von 1845 bis in das Jahr 1848 bei Spohr in Kassel, und stand er wirklich mit dem grossen Meister in der Intimität, von der er in seiner Broschüre wiederholt spricht, dann erscheint nicht Weniges darin räthselhaft, am meisten aber der Standpunkt der Künstlerschaft des Herrn Malibran, wie er uns seit dem 8. d. Mts. bekannt geworden.

Soll schliesslich noch gesagt werden, wie sich das zahlreich versammelte Publicum bei solcher Mystification verhalten? Es verliess stillschweigend den Saal, und Jeder mochte sich gedacht haben: „Mich kriegst du nicht wieder!“ Wie werden sich aber nun die Redactionen verhalten, die in ihrer beklagenswerthen Unwissenheit in musicalischen Dingen Herrn Malibran zur Erreichung seines Zweckes so förderlich gewesen? Es ist keine Schande, sich getäuscht sehen zu müssen, Schande wäre es jedoch in einem solchen Falle, zu schweigen. S.

Aus Aachen.

Die Reihe unserer Abonnements-Concerte hat ein Abend beschlossen, der durch sein Programm und durch die Ausführung desselben zu den genussreichsten gehörte, deren wir uns erinnern können. Ausser einer sehr interessanten Concert-Ouverture in *D-moll* von F. Hiller, der hinreissenden Euryanthe-Ouverture von Weber, der Krone der Sinfonieen: Beethoven's Nr. V. in *C-moll*, liessen uns die Herren Wüllner, Fritz und Johann Wenigmann das Trio-Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell von Beethoven hören, ein wahres Meisterstück von Feinheit und Anmuth, worin jedes der drei Solo-Instrumente den anderen den Vorrang einräumt und doch keines davon einen entschiedenen Gebrauch macht. Den trefflichen Ausführungen der Instrumentalsachen schloss sich der Vortrag einer Scene aus Händel's Saul an, welche Mad. Wul**** mit classischer Ruhe und vollkommen richtiger Auffassung sang.

Am 2. März hatte unsere Liedertafel die zahlreichen Mitglieder ihres Vereins nach dem Saale des Curhauses zu einer von jenen Abend-Gesellschaften eingeladen, in denen immer, verschönert durch den bunten, blühenden Kreis der Damen, die Freude an der Kunst und an der heiteren Geselligkeit herrscht. Was soll ich Ihnen von der neuen Eroberung sagen, die wir auf Kosten Kölns gemacht haben, von der Blüthe der Sängerinnen, die an diesem Abende einen wirklichen Triumph gefeiert hat? Das Publicum konnte sich nicht satt hören an den schönen Tönen der Frau Catharine N., geborenen Deutz, welche den enthusiastischen Huldigungen unseres sonst damit so kargen Publicums mit so liebenswürdiger Freundlichkeit nachgab, dass sie uns nach und nach durch den seelenvollen Vortrag von drei Liedern entzückte, die, obwohl von ganz verschiedenem Charakter (von Mendelssohn, Kirchner und Eckert), die gleiche Begeisterung hervorriefen. Wenn Sie mehrere solche Schülerinnen haben, so halten Sie das doch ja geheim; der Geschmack an dem Schönen macht hier bei uns so grosse Fortschritte, dass ich Ihnen keine Bürgschaft gegen einen neuen Kunstraub geben kann.

An demselben Abende liess sich ein recht talentvoller Violinist, Herr Maximilian Wolf, hören mit zwei Phantasieen von Léonard, Bach's Chaconne und — dem Carneval von Venedig! Einige Tage später hörten wir ihn im Instrumental-Verein das Concert von Mendelssohn und den ersten Satz des Militär-Concertes von Lipinski spielen. Was an dem jungen Künstler vorzüglich zu loben ist, das ist der gesunde, reine und volle Ton, den er dem Instrumente entlockt, und in Verbindung damit der breite, schöne und ausdrucksvolle Vortrag der Cantilene, zu welchem ihm leider in den genannten Musikstücken nur das Andante des Mendelssohn'schen Concertes Gelegenheit gab. Wir möchten ihm rathen, auf diese Eigenschaften seine Erfolge hauptsächlich zu basiren, sie würden dann noch bedeutender sein. Damit wollen wir keineswegs sagen, dass es Herrn Wolf an technischer Fertigkeit fehlt; aber wenn die Bravour angenehm und anregend auf das Publicum wirken soll, so müssen auch die grössten Schwierigkeiten mit derjenigen Leichtigkeit und Sicherheit überwunden werden, die Herr Wolf gewiss durch die eifrigen Studien gewinnen wird, denen er sich widmet, wovon auch sein Auswendigspielen sämmtlicher Stücke ein glänzendes Zeugniss ablegte. N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Matinee bei Herrn Capellmeister Hiller hörten wir eine junge Pianistin, Fräul. Emma Suppus aus Frankfurt a. M., welche in dem Vortrage einer Phantasie von Mendelssohn und (leider sehr trivialer) Variationen auf ein böhmisches Lied von Schulhof sich als recht talentvoll und technisch bereits vorzüglich ausgebildet bewährte. Julius Stockhausen entzückte die Gesellschaft durch den seelenvollen Vortrag einiger italiänischen Gesänge und den unnachahmlich schönen Ausdruck und die geschmackvollen, technisch im höchsten Grade vollendeten Verzierungen, womit er eine reizende Arie Boieldieu's aus dem *Chaperon rouge* sang.

Berlin. Unser mit Recht beliebt gewordener Gast, der Flöten-Virtuose Herr Dumon aus Brüssel, gab in der Sing-Akademie eine interessante Sonntags-Matinee, in der er sich von Neuem als eine ausgezeichnete Kunstgrösse bewährte. Seine Technik in Passagen, die geschickte Handhabung der Schleifklappe zu Decimen- u. s. w. Sprüngen, seine Kunst der Abstufungsfähigkeit der Stärkegrade gränzen nahezu an das Unglaubliche. Die Kroll'sche Capelle, geführt von ihrem vortrefflichen Dirigenten, Herrn Musik-Director Engel, unterstützte den Concertgeber accompagnirend nicht bloss auf das vorzüglichste, sondern auch mit uneigennützigster Gefälligkeit.

Bei dem vom General-Musik-Director Meyerbeer beim Prinz-Regenten veranstalteten Hofconcerte ist dem berühmten Componisten eine besondere Auszeichnung zu Theil geworden. Auf seinem Pulte lag ein kostbar durch Gold und Edelsteine verzierter Tactirstock und neben demselben ein reizendes Blumenbouquet, von einem Papier umgeben, auf dem die eigenhändige Widmung der Prinzessin von Preussen zu lesen war. Der Maestro war aufs äusserste überrascht und geschmeichelt durch die ihm öffentlich dargebrachte Ehrenbezeigung. Kaum aber dass die Blumen an seinem Rocke festgenestelt waren, trat der Prinz-Regent mit seiner erhabenen Gemahlin am Arm auf Herrn Meyerbeer zu und bewillkommte ihn in den schmeichelhaftesten Ausdrücken. Es ist der 39. Tactirstock, den Meyerbeer zum Geschenk erhalten.

Schwerin, Februar. In Anerkennung ihrer ausgezeichneten Leistungen sind von Sr. Königlichen Hoheit dem Grossherzoge der Concertmeister Herr Zahn zum Hof-Concertmeister und der erste Violoncellist Herr Suhr zum Kammermusicus ernannt worden.

Gotha, 4. März. Herr Hof-Capellmeister Bott aus Meiningen hat vor einigen Tagen in unserem Hoftheater das Publicum wahrhaft entzückt und zu allgemeiner Bewunderung hingerissen. — Se. Hoheit der Herzog von Coburg-Gotha hat diese ausgezeichnete Leistung mit einem sehr schmeichelhaften Cabinetsschreiben und mit einem Ringe beehrt, der den Namen und die Krone des fürstlichen Gebers in Brillanten trägt. Das Spiel dieses merkwürdigen und bedeutungsvollen jungen Künstlers zeichnet sich eben so durch Kraft, Entschlossenheit und Energie, als durch Zartheit, Innigkeit und Grazie aus, und wenn auch da und dort die immense Virtuosität — deren Schoosskind ein gewisses Tremuliren ist — mit der reinen, keuschen Kunst sich noch streiten mag, so trägt bei ihm die letztere doch allemal den edelsten Sieg davon.

Eine neue Oper, „Der Graf von Gleichen", Text von Knauer, Musik von Dörstling aus Gotha, ist mit Beifall gegeben worden. Nach dem zweiten und dritten Acte wurden der Componist und die Darsteller (Fräul. Frassini, Frau Kreyssel-Berndt, die Herren Reer und Killmer) gerufen.

Leipzig. In der musicalischen Abend-Unterhaltung des Conservatoriums wurde das erste Violin-Quartett vom Grafen Louis Stainlein, Op. 10 in *G-moll*, mit grossem Beifalle gespielt

Der Violinspieler Jean Becker, der im Gewandhause Beifall fand, reis'te von hier nach Kassel, wo er am 19. Februar auftrat; von da geht er nach London und nochmals nach Paris.

Henry Litolff hat sein Musicalien-Verlagsgeschäft in Braunschweig mit Beginn d. J. an seinen Adoptivsohn Theodor Litolff käuflich abgetreten, der dasselbe unter der alten Firma unverändert fortführen wird.

Erinnerungen der Schröder-Devrient. In Keil's „Gartenlaube" wird in einigen Wochen der Abdruck der „Erinnerungen aus dem Leben der Schröder-Devrient" beginnen, deren Erscheinen die Künstlerin vor ungefähr einem Jahre mit dem Herausgeber des genannten Blattes verabredet hat.

Im letzten (achten) Privat-Concerte in Bremen wirkten der Clavierspieler Nacciarone aus Neapel und J. Stockhausen mit. Ersterer spielte Mendelssohn's *D-moll*-Concert und eine Phantasie über neapolitanische Volksmelodieen mit einer Tarentelle. Stockhausen sang eine Arie aus Händel's „Ezio", die Cavatine aus Boieldieu's „*Fête du village*" und Lieder von Schubert und Schumann, von denen er des Letzteren „Frühlingsnacht" wiederholen musste. Unter den Orchesterstücken war auch Vierling's Ouverture zur „Maria Stuart" als Novität.

Wien. Am 26. Februar starb die Witwe des k. k. Hof-Capellmeisters J. Weigl, Frau Elisabeth Weigl, im 85. Lebensjahre.

Am 1. März fand im Musikvereins-Saale um halb 8 Uhr Abends das erste Abonnements-Concert der Frau Clara Schumann Statt.

Der Bau des neuen Hof Opernhauses wird nun nicht lange mehr auf sich warten lassen, da, wie uns aus verlässlicher Quelle mitgetheilt wird, derselbe nach kürzlich erfolgter Allerhöchster Entschliessung mit aller Beschleunigung in Angriff genommen werden soll. Die diesfälligen Verhandlungen zwischen den Hofämtern, den Ministerien des Innern und der Finanzen und dem Stadt-Bauamte haben bereits begonnen. Hiedurch, so wie durch die dieser Tage Statt gefundenen Abschlüsse mehrjähriger Contracte mit ersten Mitgliedern dürfte die seinerzeit vielfach ventilirte Verpachtungs-Frage im Sinne eines „Ad Acta" ihre Erledigung finden.

Paris. Sivori ist von seiner Kunstreise durch England, wo er im Verein mit Bottesini, Tagliafico, Reichardt u. s. w. achtundfünfzig Concerte binnen 47 Tagen gegeben hat, auf kurze Zeit nach Paris zurückgekehrt, wo er am 2. März in dem Concerte von Alfred Jaell im Saale Herz mitgewirkt. Nachdem Jaell im ersten Theile das Trio in *B-dur* von F. Schubert, Op. 99, die köstlichen Variationen von Händel und den Walzer von Chopin gespielt hatte, wurde im zweiten Theile die Zukunftsmusik vertreten durch *Les Préludes, poème symphonique d'après Lamartine* für zwei Pianoforte von Liszt, gespielt von Jaell und H. von Bülow, und durch Jaell's Transscriptionen aus dem Tannhäuser von Wagner. Der Saal war überfüllt, der Beifall, namentlich für Jaell und Sivori (Tarentelle), ausserordentlich.

H. von Bülow's viertes und letztes Concert fand im Saale Pleyel den 9. März Statt.

Frau de la Grange wäre in Brasilien beinahe ertrunken. Das Boot, auf dem sie sich mit ihrer Familie zum Dampfboote begeben wollte, schlug, von einem Windstosse erfasst, um, und nur einem glücklichen Zufalle verdankten die in den Wellen Untergehenden ihre Rettung.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 13. **KÖLN, 24. März 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Berliner Briefe.

(Lorini's italiänische Oper — die Sängerinnen Artot, de Ruda, Wilhorst, Abbadia; die Sänger Carrion, delle Sedie, Bremond — das Ensemble — Verdi's Rigoletto.)

Den 16. März 1860.

Den Glanzpunkt der diesjährigen musicalischen Saison bildet die italiänische Oper unter Direction des Signor Lorini. Schon die blosse Thatsache, dass dieselbe bis jetzt nahe an vierzig Vorstellungen und doch nur sechs Opern, dass sie den Barbier von Sevilla 15—20 Mal gegeben hat und dass die Billets, namentlich zum Barbier, in der Regel von den Händlern mit 50—100 Procent Agio verkauft werden, genügt, um zu beweisen, welchen Anklang und Beifall die Leistungen der Lorini'schen Gesellschaft gefunden haben. Mancherlei Umstände sind zusammengetroffen, um diesen Erfolg hervorzurufen. Noch niemals früher hat das berliner Publicum diesen Geschmack für italiänische Opern und Sänger gezeigt, obgleich doch auch schon in den Jahren 1842—50 vorzügliche Sänger in den Räumen des königstädtischen Theaters auftraten, die Assandri, Fodor, Castellan und Viardot-Garcia, Gardoni und Labocetta, der Gastrollen von Moriani, Tamburini und Anderen nicht zu gedenken, obgleich damals das Repertoire ein bedeutend mannigfaltigeres war und Werke wie Die heimliche Ehe und den Don Juan, ja, selbst die Zauberflöte und den Freischütz, enthielt. Berlin ist grösser, reicher und mannigfaltiger geworden; dadurch, dass Handel, Fabrikwesen und Industrie eine grössere Rolle spielen, hat es den vorwiegend spiritualistischen Charakter, der sich ihm namentlich in den Zeiten Hegel's aufgeprägt hatte, nicht mehr in gleichem Grade, wie früher; die verlockenden Sinnenreize italiänischen Gesanges fanden damals einen gewissen Widerstand, heute nicht mehr. Es kommt dazu, dass sich unsere deutsche Oper, wie ich Ihnen mehrmals mitgetheilt habe, in einer gewissen Stagnation befindet, dass namentlich die jüngeren Kräfte sich im besten Falle durch fast nichts als ein brauchbares, aber ungeschultes und für höhere geistige Verwendung fast ganz brach liegendes Stimmmaterial hervorthun. Nun tritt plötzlich eine Gesellschaft vor uns hin mit den glänzendsten Talenten, die sich durch feurige Darstellung und elegante Bildung auszeichnen, die sich gegenseitig in die Hände arbeiten. Ein Haus, dessen Akustik trefflich ist, unterstützt ihre Bemühungen. Was Wunder, dass wir den Eindruck haben, als hörten wir jetzt seit langer Zeit wieder einmal echten Gesang, und dass wir für die Frische und Glätte der Ausführung manche Mängel der Sache mit in den Kauf nehmen!

Zu diesen Mängeln gehört, wie ich schon bemerkte, die geringe Ausdehnung des Repertoires. Der Barbier von Sevilla und Cenerentola, Lucia und Don Pasquale, Rigoletto und der Trovatore — das ist alles, was wir bis jetzt gehört haben, und schwerlich wird noch etwas Neues hinzukommen. Auch das Personal ist zu klein. Die Gesellschaft hat nur einen Bariton und nur einen Tenor, und es zeugt für die Unverwüstlichkeit des Signor delle Sedie und namentlich des Signor Carrion, dass sie fünfzehn Mal monatlich auftreten können und doch nicht müde werden. Dass wir ferner, wenn wir den Genuss einer italiänischen Oper haben wollen, uns entschliessen müssen, auch Verdi zuzulassen, ist hart — aber es lässt sich nicht ändern. Die Anregung, welche diese Sänger in unser musicalisches Leben gebracht haben, ist zu gross, als dass man sich nicht über manche Bedenklichkeiten hinwegsetzte. Sie haben Feuer, Eleganz, ein lebendiges und in einander greifendes Zusammenspiel und eine ausgebildete Technik, und nach allen Seiten hin können ihre deutschen Collegen von ihnen lernen.

Dennoch ist die künstlerische Bedeutung der jetzigen Gesellschaft vielfach überschätzt worden. Nach dem höchsten Maassstabe gemessen, hat sie keinen Sänger ersten Ranges. Signora Artot ist noch lange nicht eine künstlerische Grösse, wie ihre Lehrerin Pauline Viardot-Garcia;

Signor **Carrion** ist weder einem Rubini, noch einem Moriani, noch auch wohl einem Mario zu vergleichen; und Signora de **Ruda** ist selbst der Artot bei Weitem nicht ebenbürtig; die Uebrigen aber sind nach italiänischen Begriffen höchstens mittelmässige Sänger.

Signora **Artot** ist erst kurze Zeit bei der Bühne und scheint bis jetzt ein kleines Repertoire zu haben. Ohne Ruf kam sie hieher [doch hatte sie in Belgien und Holland bereits mit grossem Beifalle gesungen], als eine gefeierte und vielbegehrte Sängerin wird sie von dannen gehen. Im Klange der Stimme, in der Auffassung und in der Coloratur erinnert sie entschieden an die Viardot, und wenn sie diese in der Genialität der Betonungen und in der Feinheit des Colorits auch noch nicht erreicht, so hat sie dafür den Reiz einer leichter ansprechenden, ungebrochenen und wohllautenden Stimme voraus. Ihre Art des Vortrags, so wie ihre Tonbildung hat, wie bei der Viardot, etwas Bestimmtes, Entschiedenes, und mit der Zeit dürfte die Weichheit der Stimme darunter leiden; jetzt ist es noch nicht der Fall, und dem jugendlich biegsamen Organe erwächst dadurch der Vortheil einer eindringlichen Wärme, einer uns hinreissenden Beredsamkeit. Die technische Bildung ist musterhaft, die Intonation goldrein, das Organ eben so ausgiebig im Forte als leicht ansprechend im zartesten Piano, die Coloratur leicht, glänzend und schwungvoll, und nur ein sehr geübtes Ohr vermag in schwierigen Passagen noch kleine Mängel und Ungenauigkeiten zu erkennen. In der Auffassung zeigt sie sich als ein Talent ersten Ranges. Man kann von ihr in der That sagen, dass sie uns kaum je einen Ton hören lässt, der bloss sinnlich schön und zugleich nichtssagend wäre; ihr Gesang ist durch und durch ausdrucksvoll. Und fast eben so bestimmt kann man das Entgegengesetzte behaupten, dass sie niemals den Ausdruck auf die Spitze des Unschönen treibt — nur mit Ausnahme einiger Mitteltöne, die sie hin und wieder mit dem Brustregister zu nehmen liebt — der einzige positive Missbrauch in der Behandlung ihres Organs. So hervortretend auch in ihrem Gesange und Spiel die romanische Kühnheit ist, so entbehrt sie doch auch der zarteren, süsseren Nuancen nicht; und der Ausdruck, mit dem sie z. B. an einer Stelle der Rode'schen Variationen nach einem längeren chromatischen Laufe den auf dem Worte *core* erfolgenden Eintritt der getragenen Cantilene betont, wird jedem, der es einmal gehört, unvergesslich sein. Wer wissen will, was ein *dolce forte* ist, der höre den Schluss des Duetts mit Figaro im Barbier von Sevilla von ihr, wo sich der Jubel des sich geliebt wissenden Mädchens ausspricht. Und überhaupt konnte man nach ihrer Rosine glauben, dass das Gebiet der komischen Oper das ihr vorzugsweise zusagende sei, so viel Anmuth und heitere Laune stand ihr zu Gebote. Als Leonore im Trovatore hat sie indess gezeigt, dass ihre Begabung auch nach der anderen Seite hin eben so bedeutend ist, nur dass sie in der Darstellung der Leidenschaft noch nicht genug sich zu beherrschen weiss, um stets das Höchste zu erreichen.

Signora de **Ruda** kann schon aus dem einfachen Grunde mit Signora Artot nicht in eine Linie gestellt werden, weil ihre Intonation bei Weitem nicht so sicher ist. Aber auch der Stimme fehlt der gesunde, frische Klang, der bei der Artot so wohlthuend berührt. Wir lassen es unentschieden, ob es ein Mangel der Methode oder der Natur-Anlage ist: das Organ klingt oft angestrengt, bald hauchend und klanglos, bald scharf. Nichts desto weniger ist Signora de Ruda, mit dem verglichen, woran wir in Norddeutschland gewohnt sind, immer eine sehr hervorragende Sängerin. Die Intonation ist nicht viel schlechter, als wir sie täglich hören. Die Höhe klingt in Coloraturen sehr weich und lieblich; die Stimme ersetzt überhaupt, was ihr an sinnlichem Wohlklang, an körperlicher Vollkommenheit fehlt, durch einen eigenthümlichen seelischen Reiz; im Vortrage, ja, selbst im Spiel erscheint Signora de Ruda als eine lebendige und feinfühlige Natur. Ihre Lucia und ihre Gilda in Rigoletto waren reich an ergreifenden Zügen, und selbst mit den Zerrbildern Verdi's weiss uns die Sängerin bis zu einem gewissen Grade durch die ihr eigene zarte weibliche Auffassung zu versöhnen.

Signora **Wilborst** kam nur zu einmaligem Auftreten. Trotz alles technischen Geschicks und trotz aller Gewandtheit im Spiel konnte sie nicht genügen, da ihr die Grundbedingung alles Gesanges, der edle Ton, gänzlich fehlte. Etwas besser steht es mit Signora **Abbadia**, die als Azucena im Trovatore auftrat, einer jener passirten und uns durch Tremolo und unreine Intonation oft sehr peinlich berührenden, aber doch ursprünglich reich begabten und an gute Traditionen erinnernden Sängerin.

Von Signor **Carrion** hatte ich mir nach den wiener Berichten, die vor drei Jahren durch alle Zeitungen gingen, eine etwas andere Vorstellung gemacht. Seine Coloratur hatte ich vollkommener, die Gewalt seiner Stimme gering erwartet. Mit so vieler Leichtigkeit und Anmuth er auch im Ganzen sich in dem colorirten Gesange Rossini's zu bewegen weiss, so leicht und duftig er auch dabei, was freilich bei den modernen italiänischen Tenören selten vorkommen mag, seine Stimme behandelt, so sind doch manche technische Unvollkommenheiten der Ausführung nicht so schwer zu entdecken. Dagegen werden wir immer aufs Neue überrascht durch die Ausdauer, die glänzende Kraft und den Umfang seiner Stimme. Man hat bei unseren Tenören meist schon ein unbehagliches Gefühl und eine leise Beklemmung, wenn sie das *a* mit Brust singen; bei Car-

rion hört man es ruhig an, wenn er das *c* mit Brust nimmt; denn wenn auch hier und da seine hohen Brusttöne etwas tremoliren, nie machen sie den Eindruck, als ob sie missglücken könnten. Er weiss seine Stimme in der That wunderbar zu beherrschen; sie spricht ihm in jedem Stärkegrade, in jeder Klangfärbung mit gleicher Sicherheit an. Und obschon er das ganze Gebiet der eingestrichenen Octave nach allen Richtungen hin beherrscht und mit vollkommener Virtuosität den Uebergang von der Falset- in die Bruststimme ausführt, so hat sein Organ doch nicht einen bei dieser Ausdehnung nach der Höhe so leicht eintretenden unmännlichen Klang angenommen, es ist eben so sehr des heroischen als des lyrischen Ausdrucks fähig. Wer ferner darauf geachtet hat, mit einem wie ganz anderen Timbre Carrion den Almaviva singt, als z. B. den Edgardo, dem kann kein Zweifel darüber kommen, dass er zu den wenigen denkenden Sängern gehört, die nicht ihre Stimme, wie sie nun einmal ist, auf jede vorliegende Aufgabe gleichmässig anwenden, sondern sie als ein Material betrachten, das dem Geiste und den vielgestaltigen Forderungen desselben dienstbar sein muss. Trotz der unverwüstlichen Ausdauer des Organs fehlt demselben doch der specifisch jugendliche Reiz, der sammtweiche, zum Herzen sprechende Ton; oder vielleicht hat auch Carrion diesen Reiz nie besessen, da allerdings aus Manchem hervorzugehen scheint, dass seine Darstellungen mehr aus geschickter Berechnung des Effectes und einer sorgfältigen Geschmacksbildung, als aus der sich selbst hingebenden Wärme des Gefühls hervorgehen. Den höchsten Maassstab vorausgesetzt, kann man von ihm sagen, sein Gesang gleiche einem nachgemachten Edelsteine, aber einem so glücklich nachgemachten, dass selbst der Kenner leicht getäuscht wird. Mit Roger's Edgardo verglichen, entbehrte der seinige der inneren Poesie, war aber in technischer Beziehung bei Weitem vollendeter.

Signor delle Sedie, der Bariton, hat wenig Stimme, aber ein warmes Gefühl und eine gewinnende Eleganz. Er ist uns mehr durch die Feinheit seines gesammten Wesens, als durch die Vorzüge, die er als Sänger besitzt, lieb geworden. Als ein Verdi-Sänger zu uns gekommen, hat er schliesslich in Rossini'scher Musik den meisten und gerechtesten Erfolg gehabt. Signor Frizzi ist ein gewandter, launiger Buffo, der bei jeder neuen Aufführung des Barbier neue Spässe ersinnt, und dem man manche Uebertreibungen darum verzeiht, weil es ihm nie möglich ist, roh zu werden. Als Sänger ragt er nicht hervor, steht aber seinen Mann. Signor Bremond besitzt einen markigen und doch recht weich klingenden Bass; seine künstlerische Ausbildung ist unbedeutend. Ein Signor Morelli, ein junger Anfänger, der eine recht hübsche Stimme besitzt, sie aber noch wenig zu gebrauchen weiss (Tenor), trat nur ein Mal auf.

Dies das Personal. So bedeutend theilweise die einzelnen Kräfte sind, so erreichen sie ihre überwältigende Wirkung doch erst durch das ausgezeichnete Zusammenspiel. Von jener Gleichgültigkeit gegen die Leistungen des Anderen, die das Erbtheil der deutschen Opernsänger zu sein scheint, kennen die Mitglieder dieser Gesellschaft nichts; Einer hilft dem Anderen, Einer trägt den Anderen; das Gelingen des Ganzen ist jedem Einzelnen Ehrensache. Wenn nun auch zugegeben werden kann, dass der Trieb, sich gegenseitig anzuschmiegen, bei einer Gesellschaft lebendiger sein wird, die, aus allen vier Enden der Welt zusammengebracht, nur auf wenige Monate zusammen ist, als bei einem bureaukratisch gleichmässigen Institute, wie es unsere Hofbühnen sind, so ist es doch, wenn bei letzteren jener Trieb sich gar nicht mehr regt, ein sichtliches Zeichen des Verfalls. In der Kunst reicht die Sicherheit der Routine nicht aus, da muss innere Wärme und Begeisterung sein; und wenn diese bei der Einrichtung unserer grösseren Bühnen, die das ganze Jahr hindurch Abend für Abend geöffnet sind und sich nur vorsichtig durch neue Kräfte ergänzen, allmählich erlischt, dann ist unsere deutsche Gewohnheit, das ganze Jahr hindurch Theater zu haben, überhaupt vom Uebel; dann wäre es besser, man hätte nur eine Theater-Saison.

Unter den von der italiänischen Gesellschaft aufgeführten Opern war nur der Rigoletto für uns neu. Der Text ist bekanntlich nach Victor Hugo's *Le roi s'amuse* gearbeitet, einem allerdings höchst geschickten, aber seiner künstlerischen Tendenz nach durchaus verwerflichen Drama. Der Verfasser des italiänischen Libretto's hat die Widerwärtigkeit des Schlusses noch gesteigert, indem er den Herzog, während Rigoletto seine ermordete Tochter im Sacke hat, hinter der Scene ein vielleicht zwanzig Tacte langes, höchst frivoles Liedchen singen lässt — eine Verhöhnung der poetischen Gerechtigkeit, wie sie schaamloser kaum gedacht werden kann. Die Musik zum Rigoletto mag etwas origineller und anständiger sein, als zum Trovatore, obschon ich gestehe, keinen grossen Unterschied wahrnehmen zu können. Eine Trivialität wie der Schluss des zweiten Actes (Arie des Rigoletto, Unisono mit der Ventil-Trompete) findet sich kaum im Trovatore; denn Manrico's berühmte Fanfare ist doch noch etwas origineller, und selbst des Grafen Luna Trompeten-Solo — Sie verzeihen diese leicht zu verstehende Abkürzung — ist noch nicht ganz so zudringlich. Dafür enthält aber die zweite Hälfte des ersten Actes einzelne Nummern von melodischem Reiz, durch geschmackvolle Verzierungen gewürzt und nicht ohne Wärme des Ausdrucks; im zweiten Acte steigert

sich der dramatische Ausdruck. Den Höhepunkt der Oper bildet nach unserer Ansicht das Quartett am Anfange des dritten Actes, in dem sich vier ganz verschiedene Gemüthsstimmungen zu einem glücklich abgerundeten Ensemble zusammenschliessen. In solchen dramatischen Ensemblesätzen scheint uns überhaupt der eigenthümliche und der einzige Werth Verdi's zu bestehen. Die frühere italiänische Oper hatte dieselben nur vereinzelt (wir erinnern z. B. an das Terzett in der Lucrezia, wo mit der lyrischen Cantilene Gennaro's die dramatisch-charakteristischen Partieen des Herzogs und der Herzogin contrastiren, während z. B. das Septett in der Lucia von überwiegend lyrischem Inhalte ist), bei Verdi scheinen sie zur Hauptsache zu werden. An der Sache selbst kann man nichts Verwerfliches finden; hat doch schon Händel (in Acis und Galatea) ähnliche Ensemble's gesetzt; es kommt nur darauf an, ob der Ausdruck wahr und ob er noch schön sei. Wenn sich nun auch nicht läugnen lässt, dass Verdi in moderner Effectsucht die Gränzen des Schönen weit überschreitet, dass er dabei nicht einmal eine sonderliche Erfindungskraft beweis't (das Haupt-Motiv Gilda's in dem erwähnten Quartett ist fast genau dasselbe, wie das Motiv Leonorens in einem ähnlichen Ensemble-Satz am Schlusse des zweiten Actes des Trovatore), so sind doch Sätze dieser Art bei Verdi die einzigen, an denen ich wenigstens irgend etwas Besonderes finde. Der weitere Verlauf des dritten Actes ist entsetzlich. Es ist eine furchtbare, stürmische, gewitterschwangere Nacht. Die Zuschauer sind in der Erwartung eines Mordes, der verübt werden soll. Da hört man hinter der Scene von Männerstimmen in Terzen chromatisch auf- und absteigende Läufe. Verwundert sehen sich die Leute an, was das bedeuten solle. Ich vermuthete sogleich das Richtige, dass das Heulen des Sturmes damit musicalisch ausgedrückt werden solle, würde es aber nicht gewagt haben, irgend einen Componisten öffentlich dieser Absurdität zu beschuldigen, wenn ich nicht aus guter Quelle hätte bestätigen hören, dass das allerdings Verdi's Absicht gewesen ist. G. E.

Die Zukunftsmusik.

(Unter dieser Ueberschrift bringt die Zeitschrift: Unsere Tage, Braunschweig, bei G. Westermann [1859, viertes Heft] — eine durch Mannigfaltigkeit des Inhalts, gründliche Bearbeitung des Stoffes und interessante Darstellung sehr zu empfehlende literarische Unternehmung des thätigen Verlegers —, einen sehr lesenswerthen Artikel über die Bestrebungen der Koryphäen der neuesten Schule der Tonkunst und deren Werth, dem wir — zunächst aus der Einleitung — auszugsweise das Folgende entnehmen. Die Redaction.)

Es ist als allgemein bekannt vorauszusetzen, dass unter dem Namen der Zukunftsmusiker eine Partei begriffen ist, welche, im Gegensatz zu den Vertretern eines ruhigen Fortschrittes auf Grund der Errungenschaften früherer Kunst-Perioden, nur in einer absoluten Reform der Kunst eine für deren Zukunft heilbringende Wendung erblickt. Der Name ist daraus entstanden, dass diese Partei selbst die wahre Erkenntniss und Würdigung ihrer Bestrebungen der kommenden Zeit anheimstellt, weil sie von der noch am Alten und Hergebrachten hangenden Gegenwart ein gerechtes Urtheil über ihre Wiedergeburt der Kunst aus neuen Ideen heraus nicht erwarten zu dürfen glaubt. Uebrigens schreibt diese Bezeichnung der Zukunftsmusik sich aus den ersten Zeiten ihres Auftretens her und wird jetzt von manchen ihrer Anhänger und Vertreter sogar gern zurückgewiesen; denn nach und nach haben die ungemein energischen Bemühungen dieser Partei, auch in der Gegenwart Bedeutung, ja, sogar ausschliessliche Geltung auf dem Gebiete der Tonkunst zu erlangen, deutlich genug dargethan, dass sie keineswegs geneigt sei, einzig und allein um des dereinstigen Nachruhmes willen ein Leben voll Mühe, Entsagung und verkannter Bestrebungen zu führen. Das ist auch ganz in der Ordnung, und dem Künstler eben so wenig wie jedem anderen Menschen zu verdenken, wenn er in der Anerkennung seiner Zeitgenossen einen Lohn für ernste Bemühung um die Sache finden möchte; die Fortdauer seiner Schöpfungen über die Lebenszeit hinaus wird dadurch keineswegs ausgeschlossen. Wenn das wirklich schöpferische Genie auch jederzeit die unmittelbare Gegenwart überflügelt hat, so ist doch stets die Zeit und die in ihr sich bewegenden Ideen, als deren Concentration im einzelnen Individuum es auftritt, das einzige haltbare Fundament, worauf es sein neues Kunstgebäude aufführt, von dessen Zinnen man alsdann in eine weitere Zukunft blicken kann. Allerdings ist es wahr, dass besonders in früheren Zeiten einzelne Künstler von ihrer Umgebung nur vereinzelt oder einseitig begriffen worden sind; so z. B. Bach, dessen unendliche Idealität von seinen Zeitgenossen viel weniger erkannt worden ist, wie die endliche Seite seiner Kunst, die eminente contrapunktische Technik. Aber solche Fälle sind vereinzelt und stets besondere Umstände dabei thätig gewesen, wozu auch noch kam, dass der Ruhm eines Menschen damals noch nicht so leicht den ganzen Erdtheil durchflog, wie heute. In unserer Gegenwart ist das alles anders geworden. Vor Allem hat unser Gesichtskreis in der Kunst in dem Maasse sich erweitert, dass besonders seit der letzten durch Beethoven abgeschlossenen Periode nicht leicht mehr eine Künstler-Erscheinung uns

dermaassen frappiren könnte, dass jede Lösung ihres Geheimnisses unmöglich erschiene und wir uns ihr gegenüber eines jeden Urtheils begeben sollten. Desshalb erscheint es nicht stichhaltig, wenn einzelne Künstler sich darauf berufen, dass Bach, Beethoven und Anderen die unmittelbare Anerkennung ihrer Zeitgenossen nicht sogleich zu Theil geworden; Beethoven wenigstens ist von den Besseren und Besten seiner Zeit allgemein erkannt und gewürdigt worden, schon desshalb, weil sein unberechenbarer Fortschritt eine ganz naturgemässe Fortentwicklung des bereits Vorhandenen und allgemein als wahr Anerkannten war, und die Ausgangspunkte seines Genius in seiner Zeit und den Werken der mitlebenden und vorangegangenen Meister deutlich zu erkennen waren. Es ist eben so wenig Beethoven wie irgend einer anderen grossen schöpferischen Kraft eingefallen, die Errungenschaften früherer Perioden negiren oder sie für Irrthümer erklären zu wollen, und dadurch sich selbst den Boden unter den eigenen Füssen wegzunehmen. Da ein jeder Künstler, bewusst oder unbewusst, uns die Empfindungen und Ideen seiner eigenen Zeit gestaltet, auch wenn er sich in die ältesten Anschauungen zurück zu versetzen suchte und zu den ältesten Formen zurückgriffe, so ist es undenkbar, dass ein einzelner Künstler oder gar eine ganze Schule durchaus nur an die Zukunft um gerechte Würdigung ihrer Thätigkeit appelliren dürfte. — Bloss Unklarheit und unmässige Selbstüberschätzung können einen solchen Irrthum veranlassen.

Eben so hochmüthig oder einseitig wäre es aber, wenn man so zu sagen im freien Besitze und Genusse der überkommenen Schätze früherer Kunst-Perioden, völlig nichtachtend über angestrebte Neuerungen hinweg zu blicken suchte; man würde sich dadurch der Meinung, die Kunst sei überhaupt abgeschlossen und nicht weiter entwicklungsfähig, doch in bedenklicher Weise nähern. — —

Es liegt in der Zeit, dass unsere Tonkunst ganz von selbst in zwei Richtungen aus einander geht, welche die äussersten Extreme eben so wenig ausschliessen, wie unser heutiges Leben selbst. Auf der einen Seite die Neuerung um jeden Preis, auf der gegenüberstehenden aber beschränkte Abhängigkeit von der traditionellen Form. — —

Der Zukunftsmusik eine jede Berechtigung der Existenz absprechen zu wollen, hiesse demnach nicht weniger, wie die Zeit selbst und ihren Inhalt verkennen. Alles, was da ist, ist nicht ohne Grund, und keine Erscheinung von nicht bloss subjectiver Bedeutung steht so isolirt da, dass sie nicht aus ihrer Umgebung zu erklären wäre. Wir haben also nur zu untersuchen, in welcher Art und durch welche geistige Bande die Zukunftsmusik mit unserer Zeit verknüpft ist; ausserdem die Fortschritte kennen zu lernen, welche sie über die bisherige Entwicklungs-Gränze der Kunst hinaus gethan haben will, und daraus das Resultat abzunehmen, ob die unmaassgebliche Bedeutung, welche sie selbst sich zuschreibt, zu rechfertigen ist.

Der Hauptgrundzug der Zukunftspartei ist, dass sie um jeden Preis mit dem Bestehenden zu brechen sucht, ohne Neues von so durchgreifender Bedeutung zu vermögen, dass man dadurch für das Zerstörte entschädigt würde oder gar durch die angeblich gethanen Fortschritte zum erwünschten Aufgeben alles Vorangegangenen veranlasst werden könnte. Man würde anders darüber urtheilen können, wenn die Partei selbst ihre Producte nicht als abgeschlossene Meisterwerke hinstellte, und sich selbst nicht als eine bestimmte, auf unbedingte Wahrheit gegründete, künstlerische Absichten vollkommen erfüllende Richtung angesehen wissen wollte. Spräche sie vor allen Dingen nur von Versuchen, so würde man mit Interesse und Spannung ihrer Thätigkeit zu folgen bereit sein, und gern annehmen, dass aus diesem Chaos sich noch dereinst eine neue, schönere Welt herausbilden könnte. Aber wir sollen diese neue Welt in aller bisher ungeahnten Pracht und Herrlichkeit bereits in den Werken ihrer Meister Wagner, Berlioz und Liszt vollendet vor uns sehen und nun ohne Weiteres die alte, in Trümmer zerfallende, verlassen und zu ihnen übersiedeln. Und dazu fühlen wir uns eben so wenig veranlasst, als wenn wir aus einem majestätischen Hochwalde voll Kraft und Fülle der Natur, reich an Lichterspiel und Farbenpracht, auf eine Haide voll Disteln, Gestrüpp und gespensterhaft hinhuschender Wolkenschatten hinaustreten sollten, um zu sagen, hier wäre die wahre poetische Naturpracht und dort nur verkümmertes Formenwesen. Die Zeit ringt nach neuen Anschauungen, und die Kunst, und speciel die Zukunftsmusik, nach entsprechendem Ausdruck dafür; sie scheint ihn vor allen Dingen finden zu wollen in der Entfesselung von jeder Form und jedem Gesetze, wenn auch dieses Gesetz immerhin Grundbedingung der Kunst ist. Eben so, wie das Individuum völlig frei von jeder sittlichen, religiösen und bürgerlichen Schranke sein soll, so soll auch die Subjectivität in der Kunst einzig und allein das Maassgebende sein! Aber eine höhere Freiheit kann aus der Emancipation der Leidenschaften — wohin wir denn doch zuletzt gelangen, wenn wir das Leben und die Kunst von allen allgemeinen Sitten- und Naturgesetzen ablösen — unmöglich hervorgehen, sondern nur aus der freiwilligen Unterwerfung unter eine höhere Ordnung. Was sich dieser höheren Ordnung entzieht, wird nur zeitweilige Geltung haben; es zerfällt in sich selbst, so wie es von etwas Neuem überboten werden kann; für den Augenblick interessirt es oder stösst ab, je nachdem, und wird bald über etwas Anderem vergessen. Was aber aus jener

wahren Freiheit geboren ist, trotzt jeder Zeit und kann wenigstens in seinen Folgen niemals untergehen.

Das Letztere glauben wir von der Zukunftsmusik durchaus nicht annehmen zu können, eben weil sie die Willkür zur Bedingung des Kunstschaffens macht, um die augenblicklichen Interessen einer in Gährung begriffenen Zeit sich bewegt, und das zu ihrem Inhalt erhebt, was der auf das Höhere gerichtete Mensch zu unterdrücken und zu bekämpfen sucht, und auch der nur mit äusserer Bildung Begabte wenigstens im Umgange mit Anderen ausschliesst — die zügellos entfesselte Leidenschaft. Dieser durch keine höhere Idealität veredelten Leidenschaft steht der kalte, berechnende, beständig auf neue Effecte und Pointen sinnende Verstand um so schroffer gegenüber; oft ist er auch Alleinherrscher, und die Phantasie muss den von der Reflexion ihr vorgezeichneten Weg nehmen. Uns wird gesagt, was wir bei dem Kunstwerke denken und empfinden sollen, und der ganze Genuss, den wir davon haben, reducirt sich natürlich auf eine zwischen dem erklärenden Programm und der Musik rein vergleichende Verstandes-Thätigkeit. — Das musicalische Kunstwerk verliert auf die Weise erst recht seine Freiheit; indem es seine natürlichen Schranken zu durchbrechen und die hemmende Form abzuschütteln glaubt, verfällt es der subjectiven Willkür, die nun, um nicht ganz unverstanden zu bleiben, das erklärende Wort zu Hülfe nimmt. Wir werden durch die Programm-Musik unwillkürlich an die alten byzantinischen Bilder erinnert, auf denen Zettel mit Sprüchen aus dem Munde der Personen hervorgehen.

(Schluss folgt.)

Aus Düsseldorf.

Den 16. März 1860.

Mit der vorgestrigen Soiree für Kammermusik zum Besten der Armen beschlossen Herr und Frau Langhans und Herr Forberg ihren diesjährigen Cyklus und verpflichteten die Freunde dieser Gattung aufs Neue durch die von ihnen getroffene Auswahl und die meist gelungene Vorführung der Musikstücke. Besonders fesselte uns eine Serenade für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Hiller, welche mit ihrem leicht graziösen und gleichwohl durchweg edlen Melodieenflusse den Abend angemessen beschloss.

Gestern gaben die Herren Leopold und Gerhard Brassin eine recht besuchte Soiree im Cürten'schen Saale. Sie spielten die Sonate Op. 21 von Gade, eine Sonate von J. S. Bach und die Sonate Op. 24 in *F* von Beethoven mit einander; einzeln trug Leopold Brassin, der Pianist, eine „Bluetto“ (Op. 2, verlegt bei Bayrhofer hierselbst) von seiner Composition und das *Staccato perpétuel* von August Dupont vor; Gerhard, der Violinist, Variationen von seiner Composition auf *God save the Queen*. Beide jugendliche Künstler haben ein bedeutendes Talent für technische Ausführung, aber beide leiden auch noch an den Nachwehen der Wunderkinder-Erziehung. Sie legen bis jetzt noch zu hohen, ja, fast ausschliesslichen Werth auf die Execution, auf die virtuose Fertigkeit. Diese allein macht aber den Künstler nicht. Sie haben übrigens in dem Vortrage der Sonaten von Bach und namentlich von Beethoven bewiesen, dass die classische Musik ihnen kein unverstandenes Räthsel ist, und dass sie gewiss im Vortrage derselben allen künstlerischen Bedingungen genügen werden, wenn sie sich entschliessen, ihre Studien eine Zeitlang auf Musik von Mozart und Beethoven, von Rode, Viotti und Spohr zu concentriren und dabei mehr auf Anschlag und Ton, als Hauptmittel für den Ausdruck des Musicalisch-Schönen, als auf technische Fertigkeit zu sehen, die sie bereits in hohem Grade besitzen. Es wäre schade, wenn so schöne Talente sich in irrthümliche Ansicht über das Wesen der Kunst verlören.

In derselben Soiree sang Fräul. Philippine Papié aus Luxemburg, die in Köln ihre Gesangstudien fortsetzt, die Arie aus der Oper Semele von Händel, die *B-dur*-Arie „*Parto*“ aus Mozart's Titus und zwei Lieder von F. Schubert und F. Hiller. Sie verbindet mit einer starken und vollklingenden Altstimme im Umfange von zwei Octaven eine reine Intonation und in Bezug auf Tonbildung einen schönen Ansatz, zwei vorzügliche Eigenschaften für eine Sängerin. Da es ihrem Vortrage auch keineswegs an Empfindung und Ausdruck fehlt, was sich besonders in den Liedern — namentlich dem „Bring' mich zur Ruh'“ von Hiller — und in dem Adagio der Mozart'schen Arie zeigte, so wird sie bei fernerer Abglättung des Tones, völligem Verschmelzen der Stimmregister und vollkommen abgerundeter Coloratur eine bedeutende Zukunft haben.

Ueber unsere letzten Abonnements-Concerte werde ich nach Schluss derselben berichten. 6 – 7.

Meyerbeer's Wallfahrt nach Ploërmel.

Aus Hannover wird über diese Oper berichtet: „In den Jahren, in welchen Meyerbeer sich jetzt befindet, schafft ein Künstler, und wäre er der begabteste, nicht mehr mit der ursprünglichen Kraft der Erfindung und Phantasie, wie sie den Berichten aus dem Auslande zufolge in der neuen Oper herrschen sollte. Bei der Anhörung derselben haben wir denn auch unser Misstrauen nur zu sehr begründet gesehen. Das Werk ist in der That schwach, sehr schwach. Sähen wir uns in der Lage, ausschliesslich nach der Beschaffenheit desselben den Gesammtzustand unserer gegenwärtigen Musik zu beurtheilen, so würden wir sagen, wir seien mit unserem musicalischen Geschmacke in der nämlichen Phase angekommen, wo die alten Römer sich mit dem Geschmacke ihres Gaumens befanden, als sie sich an Ragouts von Nachtigallenzungen und Pfauenbraten ergötzten. Wie bei diesen Gerichten die Zubereitung unzweifelhaft das Beste war, so sieht auch die Meyerbeer'sche Musik zur „„Wallfahrt““ ihre ganze Kraft einzig und allein aus der Kunst der Instrumentation. Die Wahl des Textes scheint auf den ersten Blick ein sicheres Vertrauen des Componisten auf seine Productionskraft vorauszusetzen zu lassen; man begreift schwer, wie derselbe es hat unternehmen können, eine Geschichte zu behandeln, die an Langweiligkeit und Albernheit wohl ohne Gleichen ist, und bei der von dem Ausdruck von Stimmungen, der doch die eigentliche Aufgabe der Musik ist, streng genommen nur in ganz einzelnen Stellen die Rede sein kann. Von den drei Hauptpersonen der Oper ist die eine (Dinorah) ganz, die andere (Corentin) halb verrückt, die dritte (Hoël) geberdet sich wie unsinnig. Die Piecen, die wirklich innere Berechtigung haben, componirt zu werden, sind fast nur Nebenpersonen in den Mund gelegt. Aber bei näherem Zusehen erkennt man doch, dass es gerade das Gefühl der eigenen Schwäche war, was Meyerbeer zu der Behandlung dieses Textes bewog. Eben das ganz Absonderliche in den Verhältnissen und dem Charakter der dargestellten Personen liess der Willkür des musicalischen Ausdrucks das

weiteste Feld; es fehlt ja bei den meisten Theilen der reinmenschliche Maassstab zur Controle, jeder irgendwie gesuchte Effect konnte berechtigt erscheinen; mit Einem Worte: die musicalische Speculation hatte kein anderes Gesetz, als sich selber, und im Reiche dieser ist Meyerbeer bekanntlich Meister. Wenn er also einmal in seinem sechsundsechszigsten Jahre durchaus noch eine lange Oper componiren wollte, so musste er einen Text wählen, der wie dieser nirgend die Sprache wahrer Leidenschaft enthielt und in Betreff der musicalischen Darstellung möglichst unbestimmte Forderungen machte. Aber er hätte eben ein derartiges Werk überhaupt nicht unternehmen sollen. Seine Kräfte reichen für eine solche Aufgabe nicht mehr aus. Sonst wurde seine ausserordentliche Geschicklichkeit, den Effect zu berechnen, von einer wahrhaft bedeutenden Erfindungsgabe unterstützt; in seinem neuesten Werke suchten wir aber vergeblich nach irgendwie beachtenswerthen Gedanken. Allerdings fehlt es der Oper nicht an flüssigen Melodieen, aber keine einzige ist von tieferem Gehalt oder auch nur schwungvoll; fast durchweg bewegen sie sich im Tanz-Rhythmus und gewinnen selbst das Gepräge des Gefälligen nur durch die Kunst der instrumentalen Behandlung. Dabei wimmelt es von Reminiscenzen aus Meyerbeer's eigenen Opern und aus anderen Werken. Die Instrumentation ist allerdings bewundernswerth; der Componist besitzt eine wahre Meisterschaft, jedes Instrument seinem specifischen Charakter gemäss auf das wirkungsvollste zu verwenden, und dabei macht sich überall eine den Sinnen schmeichelnde, gewinnende Abrundung der Form geltend. Aber ist das ein Vorzug, der irgendwie die angegebenen Mängel ersetzen kann? — Die Oper hat hier denn auch völlig Fiasco gemacht, obgleich die Aufführung in den meisten Theilen eine sehr gelungene und in Betreff der Ausstattung Vieles geschehen war, um das Publicum bei guter Laune zu erhalten" u. s. w.

(W. Recens.)

Nachschrift. In diesem Artikel, wie in vielen anderen, wird ohne Weiteres behauptet, dass sämmtliche „Berichte aus dem Auslande", nämlich aus Paris, ganz andere Erwartungen von Meyerbeer's Oper in Deutschland erregt hätten. Ja, von einer Seite ist uns sogar eine Anfrage geworden, ob wir eine strenge Kritik der Oper aufnehmen würden!! Warum bekümmern sich denn die Herren Kritiker nicht um das, was in ihrem Fache geschieht? Die Niederrheinische Musik-Zeitung hat gleich nach den ersten Aufführungen der Oper eine ausführliche und gründliche, mit einer Menge von Noten-Beispielen belegte Kritik derselben, welche sich durch drei Nummern zieht (1859, Nr. 19, 20, 21, vom 7.—21. Mai), aus der Feder ihres geistvollen pariser Correspondenten — also doch aus dem Auslande! — gebracht, welche in der Einleitung das journalistische Treiben in Paris und die Verzweigung desselben durch dortige deutsche Literaten bis in die gelesensten Zeitungen Deutschlands hinein gehörig charakterisirt und am Ende (in Nr. 21) folgender Maassen schliesst: „Die erbärmlichen Zustände der hiesigen Kritik, welche die Pest ihrer Fäulniss noch niemals so auffallend als dieses Mal auch nach Deutschland verbreitet hat, haben mich hauptsächlich zu einer so ausführlichen Besprechung bewogen. Zur Sache selbst halte ich die Oper nicht für so lebensfähig, dass sie einen Welterfolg haben werde, wie ihre Lobredner verkünden. Das Buch ist zu schlecht, und die Musik hat im Ganzen doch zu wenig Gehalt, um auf die Dauer zu fesseln. Die Reise um die Welt wird wohl an der deutschen Gränze stehen bleiben" u. s. w. — Solche Erfahrungen geben allerdings dem alten Freunde Recht, der den Redacteur dieser Blätter gewöhnlich mit dem Titel: „Unermüdlicher Danaïden-Chef!" anredet. L. B.

Concert im Gürzenich zum Besten des kölner Orchesters.

Dinstag, 13. März 1860.

Programm: I. 1. Ouverture zum Trauerspiel „Phädra" von Ferd. Hiller. 2. Arie aus der Oper „Johann von Paris" von Boieldieu, gesungen von Herrn Julius Stockhausen. 3. Concert für Pianoforte und Orchester in *C-moll* von W. A. Mozart, vorgetragen von Herrn Capellmeister F. Hiller. 4. „Der Wanderer" von F. Schubert (für Orchester instrumentirt von F. Hiller) Jul. Stockhausen. 5. *Credo, Incarnatus, Crucifixus* und *Resurrexit* aus der *H-moll*-Messe von J. S. Bach.

II. 6. „Geheimes" und „Die Taubenpost", Lieder von F. Schubert. J. Stockhausen. 7. *Sinfonia eroica* von Beethoven.

Den Glanzpunkt des Concertes bildeten natürlich die Gesang-Vorträge Stockhausen's. Trotzdem, dass unser Publicum sehr viel Sinn für ernste Musik grossartigen Charakters hat und Werke wie die Sätze aus der Messe von Bach und Beethoven's *Eroica* sehr aufmerksam und mit grosser Befriedigung anhört, so übt doch eine so exceptionelle künstlerische Individualität wie Stockhausen eine allgemein fühlbare Macht nicht nur auf die Menge, sondern auch auf die Kenner und musicalisch Gebildeten aus und concentrirt das Haupt-Interesse vorzugsweise auf sich. Und sollte nicht eben diese gleiche Wirkung auf die zwei sonst so verschiedenen Elemente der Zuhörerschaft, auf die bloss empfängliche Menge und auf die kunstverständige Minderzahl, die höchste Instanz der Kritik bilden? Stockhausen's Gesang erhebt die bloss Empfindenden, angenehmen und erhebenden Genuss Suchenden zu der Ahnung der Höhe der Aufgabe der Kunst empor und reisst die Wissenden und mit der Kunst Vertrauten über alle Splitterrichterei hinweg und gewährt ihnen eine um so höhere, weil tiefer begründete, Freude. Es ist daher ganz natürlich, dass die wirklich künstlerische, nicht die bloss künstliche, Virtuosität stets vorzugsweise grossen Eindruck auf das gesammte Publicum machen wird. Ist nun vollends das Instrument, in dessen Behandlung ein Künstler die Meisterschaft erreicht hat, das schönste und eindringlichste von der Welt, die menschliche Stimme, so ist die Wirkung vollends unwiderstehlich. Dieses Instrument hat Stockhausen so ausdauernd und gründlich studirt und versteht es so zu behandeln, dass es einen wunderbaren Zauber gerade dadurch ausübt, dass die vollendete Kunst den natürlichen Klang desselben zum Tone vergeistigt und verklärt, und dass dann der Sänger diesen Ton dermaassen in seiner Gewalt hat, dass er jeder Farbe und jeder Schattirung gerecht wird, welche die Seele verlangt, um ihr inneres Leben durch ihn zu offenbaren. Stockhausen's Triumphe sind nicht bloss persönliche, nein, es sind Triumphe der Kunst, es sind Siege, welche die Schule über den Naturalismus feiert, und welche den schlagenden Beweis liefern, dass das Höchste im Gesange nur durch die Verbindung des vollendet Formellen mit dem natürlichen Material erreicht wird. Weder ein Kunstwerk noch eine künstlerische Leistung kann ohne Unterordnung unter die Gesetze der Form bestehen, die mit den Gesetzen der Schönheit zusammenfallen; es ist aber ein Jammer, dass man das für die Tonkunst heutzutage noch immer wieder sagen muss, weil eine kleine, aber dreiste Schar von Bilderstürmern gegen das wirkliche Kunstschöne zu Felde zieht.

Weil wir denn einmal bei der formellen Vollendung stehen, die übrigens niemals ohne hervorragende Natur-Anlage erreicht werden kann, so wollen wir dankbar den edlen Genuss erwähnen, den uns Hiller's Clavierspiel durch den Vortrag des Concertes von Mozart verschafft hat. Das Publicum empfing ihn, als er sich an den Flügel setzte, mit einer wahren Ovation und begleitete sein classisches Spiel, dem ein wunderbarer Anschlag zu Gebote steht, worin ihm Keiner gleichkommt, bei jedem Satze mit rauschendem Beifalle.

Die Sätze aus dem *Credo* von Bach wurden im Ganzen gut gesungen, doch kam die Ausführung dem Eindrucke, der noch vom Musikfeste her im Andenken war, nicht gleich.

Der *Sinfonia Eroica* wurde eine recht gute, ja, in vielen Stücken vortreffliche Ausführung zu Theil, die uns das herrliche Werk wieder einmal in seiner ganzen Pracht vorführte und den himmelweiten Unterschied offenbarte, der zwischen einem genialen Kunstwerke, das eine Idee verherrlicht, und den mühsamen Producten der Reflexion, die nach einem Programm arbeitet, obwaltet.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Elberfeld. Herr J. A. van Eyken, als einer der tüchtigsten Organisten unserer Zeit und als Componist rühmlichst bekannt, hat von Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Grossherzogin von Weimar für die Widmung seiner Musik für Chor und Orchester zum Trauerspiel Lucifer von Vondel, welche Hochdieselbe anzunehmen geruht hatte, eine höchst werthvolle, mit Diamanten besetzte Busennadel nebst huldvollem Begleitschreiben erhalten.

Das Oratorium „Das neue Paradies" von Capellmeister Ernst Reiter zu Basel ist im Clavier-Auszuge bei Hofmeister in Leipzig erschienen. — Eine grosse Sonate für Pianoforte und Violine von E. Reiter ist bei F. Glöggl in Wien unter der Presse.

Breslau. In einem Concerte, welches die Herren David und Reinecke unter Mitwirkung des breslauer Sängerbundes gaben, führten die beiden Virtuosen ein *Rondo brillant* für Pianoforte und Violine von Schubert und die Kreutzer'sche Sonate von Beethoven auf; Herr David spielte die *Chaconne* von Seb. Bach für Violine allein und ein *Andante* und *Scherzo capriccioso* eigener Composition, und Herr Reinecke führte Variationen über ein Thema von J. Seb. Bach von eigener Composition auf dem Clavier aus. Der breslauer Sängerbund legte durch den Vortrag einiger Chöre von Gade, Löwe, Schumann und Mendelssohn schöne Proben seiner künstlerischen Entwicklung ab.

London. Die Ausführung der grossen Messe in *G*, welche Gounod zur Feier des Cäcilien-Tages componirt hat und die von der pariser Presse sehr gerühmt worden ist, so wie der Choral-Sinfonie (9.) von Beethoven lockte ein zahlreiches musikfreundliches Publicum in St. Martin's Hall. Die Messe, von welcher man bereits einzelne Stücke kannte, wurde mit grosser Sorgfalt ausgeführt, mit grosser Aufmerksamkeit angehört, liess jedoch kalt. *The Musical World* sagt, dass die Messe keine Eigenschaften besitze, die sie je populär machen könnten; dass er nichts Neues in seinem Streben nach Neuem findet, und dass das Crescendo im *Sanctus* eine grosse Aehnlichkeit mit den lärmenden Effecten in Verdi's „Ernani", „Trovatore", „Nabucco" habe. Beethoven's Sinfonie, obwohl minder vorzüglich als bei früheren Gelegenheiten ausgeführt, erregte mehr Begeisterung, als je.

Paris. Man versichert, dass Richard Wagner's Tannhäuser im nächsten Winter hier aufgeführt werden wird, und dass man sich schon jetzt mit den Vorstudien beschäftigt, welche die Inscenesetzung verlangt.

Am 18. März wurden in dem Conservatoire-Concerte J. Haydn's „Jahreszeiten" aufgeführt; Roger, der Uebersetzer des Textes, sang die Tenor-Partie.

Alfred Jaell ist von der hiesigen Kritik einstimmig auf den Thron der Pianisten gehoben worden. Gegenwärtig bereis't er Holland und macht in Rotterdam, Haag, Amsterdam grosses Aufsehen und überfüllte Concertsäle.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 14. **KÖLN, 31. März 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Berliner Briefe.

[Die königliche Oper — Christine, Oper vom Grafen von Redern — Concerte des Dom-Chors: geistliche Musik älterer italiänischer und deutscher Meister. — Neue Compositionen von Blumner (Oratorium „Abraham"), Wohlers, Kiel, Siering, Taubert, Mohr (Cantate „Loreley"), Isaac (Cantate „Spring' auf!"). — Virtuosen-Concerte: Vieuxtemps, Frau Schumann, Alex. Dreyschock, Nacciarone, Hasert, Rappoldi, Davidoff, Dümon, Fräul. Mösner, Cléhra, Frau Sämann. — Schumann's Musik zum zweiten Theile des Faust — Gedächtnissfeier für Frau Schröder-Devrient.]

Den 22. März 1860.

Die königliche Oper hat unter den glänzenden Erfolgen der Italiäner sehr gelitten. Wenn auch einzelne der jüngeren Kräfte, so namentlich Fräul. de Ahna, eine Schülerin unseres Mantius, die in den letzten Monaten vielfach in dem Rollenfache der Jachmann-Wagner beschäftigt wurde, recht Erfreuliches leisten, so fehlt es ihnen doch an innerer Begabung und technischem Geschick, um uns ganz zu befriedigen; und von einer Concurrenz mit den Italiänern würde gar nicht die Rede sein können, wenn wir—da Frau Jachmann beurlaubt ist—nicht die Köster, Formes und Krause hätten. Frau Köster besitzt indess eine Meisterschaft in der Verwendung ihrer Mittel, von der auch die Artot noch viel lernen kann; Formes, obschon oft heiser, erfreut doch jedesmal, wenn er sich so disponirt fühlt, um aufzutreten, durch die Frische seiner Stimme und die vom Standpunkte des dramatischen Gesanges aus oft recht geschickte Behandlung derselben; und Krause gehört zu den wenigen Sängern, die noch die Tradition des edlen Stils haben. Neu war an der Oper nur die Christine vom Grafen von Redern — ein Werk, das mehr von einem guten Streben, als von productivem musicalischem Talente Zeugniss ablegt. Die Tüchtigkeit des Strebens verräth sich namentlich in dem Vermeiden jeglichen grellen Effectes, und schon darum verdiente die Oper nicht die scharfen Angriffe, die sie theilweise erfahren hat; andererseits aber hat der Componist doch die maasshaltende Vorsicht zu weit getrieben, und der Musik fehlt daher die eigentlich anregende Kraft. Wir haben indess noch jüngst Werke von Musikern gehört, die in Bezug auf melodische Erfindung und musicalische Gestaltungskraft noch lange nicht mit der Oper des Grafen von Redern zu vergleichen sind; auch unter den Musikern gibt es heute nicht viele, die im Gebiete der Gesangmusik etwas Hervortretendes leisten. Den Höhepunkt der Oper bildet eine Arie Christinens, der ein gefühlvolles und eigenthümliches schwedisches Volkslied zu Grunde liegt. In den Ensembles verräth sich ein gewisses musicalisches Geschick, doch sind sie meist nicht breit genug ausgeführt, um recht wirkungsvoll zu sein. Melodischer Sinn ist dem Componisten durchaus nicht abzusprechen, nur fehlt seinen Melodieen die rechte Steigerung und der Reiz einer eigenthümlichen Harmonie; er hat mehr nach Klarheit und Einfachheit, als nach Fülle und energischem Ausdruck gestrebt. In Kirchen-Compositionen hat sich der Graf von Redern bereits früher eine gewisse Sicherheit in der musicalischen Technik angeeignet, hin und wieder, z. B. in einem *Agnus Dei,* auch höhere Wirkungen erreicht; ob er in der weltlichen Musik mit der Zeit von den Einflüssen einer strengen Schule freier werden wird, wird die Zukunft lehren,

Die Concerte der königlichen Capelle und des Dom-Chors sind für diesen Winter beendigt. In den ersteren gelangte diesmal kein neueres Werk zur Aufführung, während die Direction der letzteren unablässig bemüht ist, aus dem reichen Schatze alter Kirchenmusik Unbekanntes zu Tage zu fördern. Manches Werk gelangt dabei freilich zur Aufführung, das die Mühe nicht belohnt; im Ganzen aber kommt doch Jahr für Jahr etwas Werthvolles hinzu. Die Concerte des Dom-Chors wurden in diesem Winter von Musik-Director v. Herzberg geleitet, da der Musik-Director Neithardt an einer lebensgefährlichen, jetzt glücklich überwundenen Krankheit darniederlag. Zur

Aufführung kamen in den drei letzten Concerten, über die ich noch nicht berichtet habe, von Palestrina das *Tu es Petrus,* ein Theil der Lamentationen (*Cogitavit Dominus dissipare murum*), ein *Gloria* und ein *Crucifixus,* von Felice Anerio ein *Christus factus est,* von Caldara das sechszehnstimmige *Crucifixus* (in der achtstimmigen Teschner'schen Bearbeitung) und ein *Agnus Dei,* von Jomelli ein *Requiem,* von Seb. Bach drei Motetten: „Jauchzet dem Herrn", „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" und „Lob, Ehre, Weisheit und Dank", von Eccard die Choräle: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir" und „Ich lag in tiefer Todesnoth", von Melchior Franck die Lamentationen und der Choral „Wenn ich in Todesnöthen bin", von Schicht eine Motette: „Die in Thränen säen", von Mozart das *Ave verum,* von Hammerschmidt eine Motette: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", von Schütz eine Motette: „Ehre sei Dir, Christe", ein Händel'sches Lied: „Wenn Christus, der Herr, zum Menschen sich neigt", und Mendelssohn's „Es ist bestimmt". — Ich knüpfe an diese Stücke einige Bemerkungen. Ob der Theil der Palestrina'schen Lamentationen „*Cogitavit Dominus*" durchweg echt ist, kann bezweifelt werden, da harmonische Wendungen darin vorkommen, die Palestrina sonst streng vermeidet; es ist aber, abgesehen davon, dieses Musikstück durch den tiefen und dabei stets würdigen und weihevollen Ausdruck des Schmerzes von höchstem Werthe. Während die Rhythmen in erhabener Ruhe dahinfliessen, verkünden uns die oft herben Harmonieen, die melodischen Betonungen das tiefste Seelenleiden; man hat einen ähnlichen Eindruck, wie von Menschen, die ihren Schmerz nur durch den Ausdruck des Gesichtes, vielleicht durch die Bewegungen der Hände und Arme, verrathen, aber in ungebeugter, ruhiger Haltung des Körpers dastehen. Die spätere Zeit hat den Ausdruck der Leidenschaften viel mehr entfesselt; aber auch diese Schöpfungen einer Uebergangs-Periode von dem rein objectiven Kirchenstil zu dem subjectiven, charakteristischen haben einen eigenthümlichen Reiz. Das sechszehnstimmige *Crucifixus* von Caldara ist in seiner ursprünglichen Gestalt noch nie durch den Dom-Chor zur Aufführung gebracht worden; aber auch in der sehr geschickten achtstimmigen Bearbeitung von Teschner (die in Bezug auf den sinnlichen Wohlklang dem Original vorzuziehen ist) bleibt es eines der werthvollsten Stücke in dem Repertoire des Dom-Chors. Desto unbedeutender war dagegen das *Agnus Dei* von Caldara, namentlich der Fugensatz desselben, der aller Wärme des Ausdrucks entbehrt und nur eine trockene Schulstudie ist. Auch das *Requiem* von Jomelli (mit der Fuge über die absteigende Tonleiter) ist von derselben Art, doch ersetzt es wenigstens den Mangel der tieferen Empfindung durch höchsten Wohlklang. Das *Christus factus est* von Anerio ist ein der besten Periode der italiänischen Kirchenmusik angehöriges, eben so ausdrucksvolles als den Charakter der Erhabenheit an sich tragendes Stück. Von Seb. Bach hätten wir statt der beiden Motetten „Jauchzet dem Herrn" und „Lob, Ehre, Weisheit und Dank" andere Werke gewünscht, die nicht, wie diese, theils durch die Trockenheit, theils durch die oberflächliche Klarheit des Inhalts Zweifel an ihrer Echtheit erregten; doch ist die erstere von ihnen eine ansprechende und von gesunder Empfindung zeugende Composition, die wohl verdient, einmal gehört zu werden. Die andere hat einen gelehrteren Anstrich, aber viel weniger Innigkeit, und ist vielleicht eine misslungene Nachahmung Bach's. Die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" zeigt dagegen die ganze Kühnheit und Gewalt des grossen protestantischen Meisters, der die Kirchenmusik zwar am weitesten ab von der einfachen Ruhe Palestrina's führte, aber eben darum als der eigentliche höchste Gipfel in der ganzen Entwicklung der kirchlichen Tonkunst zu betrachten ist. Zu den schönsten (und zugleich für das Publicum vorzugsweise verständlichen) Stücken in den Concerten des Dom-Chors gehören die Choral-Bearbeitungen älterer deutscher Meister: wir hörten diesmal mehrere von Eccard und Melchior Franck, die eben so durch die Schönheit der Melodie, als durch die kunstvolle und doch nie schwülstige Polyphonie und die kühne und ausdrucksvolle Harmonisirung den tiefsten Eindruck machten. Als eines der interessantesten Werke älterer deutscher Kirchenmusik können wir ferner die Lamentationen von Melchior Franck (für Männerstimmen) bezeichnen. Man staunt über die Individualität des Ausdrucks bei einem Meister, der dem siebenzehnten Jahrhundert angehörte. Alle Nuancen in der Farbenscala des Schmerzes, vom leidenschaftlichsten Aufschrei bis zum dumpfesten Seufzer und fast verstummenden Erbeben werden hier angeschlagen, und trotz der grossen Mannigfaltigkeit im Einzelnen herrscht die vollkommenste Harmonie des Ganzen. In diesem Stücke ist echter deutscher Geist, der feste, entschiedene Realismus des Nordens und doch ohne eigentlich verletzende Härten. Bedeutender als die Hammerschmidt'sche Motette: „Schaffe in mir, o Gott, ein reines Herz", ist die von Schütz: „Ehre sei Dir, Christe", eine sehr klare und doch nirgends triviale Composition. Das so genannte Händel'sche Lied rührt, wenn überhaupt, so doch höchstens in der Melodie von Händel her; die äusserst wässerige Harmonisirung ist ganz modern.

Die Sing-Akademie brachte ein neues Oratorium: Abraham, von ihrem zweiten Dirigenten Martin Blumner zur Aufführung. Durchaus rühmenswerth sind die Chöre, die, wenn auch in den Gedanken und der Art der

Durchführung theils an Händel, theils an Mendelssohn erinnernd, doch von einem sehr sicheren Gefühle für das Chormässige Zeugniss ablegen und eben darum einen erfrischenden Eindruck machen. An einzelnen Stellen, z. B. in dem die Zerstörung Sodom's schildernden Chor, ist es dem Componisten gelungen, sich der strengen Formen (hier der Form der Doppelfuge) so zu bedienen, dass die Stimmung und die Situation in ihnen einen energischen Ausdruck findet; nur warnen wir ihn vor einer allzu häufigen Anwendung der Fugenform und vor allzu grosser Breite der Entwicklung. Weniger günstig können wir über die Solo-Nummern berichten, denen es meist an wahrer Gesangs-Melodie fehlt. Das Ganze konnte demgemäss nicht befriedigen; doch zeigt sich ein grosser Fortschritt gegen ein früheres Oratorium desselben Componisten, den Columbus. — Andere neue Compositionen hörten wir von Wohlers, die sich durch eine geschickte Instrumentation, theilweise auch durch natürliche thematische Entwicklung empfehlen; von Kiel eine geistvolle, hin und wieder etwas zu grübelnd gehaltene Sonate für Clavier und Violine; von Siering (in Dresden) ein Trio für Clavier, Violine und Cello und eine Serenade, welche beide Stücke von dem Talente, leicht und fliessend zu schreiben, Zeugniss gaben, aber des tieferen Inhaltes entbehrten; von Taubert ein geschmackvolles Trio für Clavier, Violine und Cello; von einem jungen Componisten Mohr eine Cantate: Loreley, die in vielen Beziehungen sehr deutliche Spuren der Anfängerschaft an sich trug. Ein anderer junger Componist, Herr Isaac, veranstaltete eine Aufführung eigener Compositionen, der wir beizuwohnen verhindert waren. Das musicalische Talent des jungen Mannes wird uns gerühmt. Um so mehr ist zu bedauern, dass er sich in der Wahl des Gedichtes so vergriffen hat. Es ist eine Cantate: „Spring' auf", die ihrem Dichter (Herrn Golcher), so wie dem Musiker, der naiv genug war, sie zu componiren, gewisser Maassen ein Anrecht auf die Unsterblichkeit gibt. Die ersten Chöre und Soli feiern den erwachenden Frühling. Auch das Blümchen „Spring' auf" entspringt dem Erdenschoosse: „Spring' auf, heiss' ich, Herzen weiss ich zu erschliessen, dass der Liebe Frühlingstriebe munter darin spriessen." Nun wird beschrieben, wie Blumen und Vöglein sich begatten, wie auch in den Herzen der Menschen die Liebe sich regt: „Und dort in der Laube beschirmendem Grün, sie sitzet vertraulich auf seinen Knie'n, sie hatte den Busen verschlossen bewahrt, heut' reicht er ihr Spring' auf zum Strausse gepaart und schaut sie herzinnig und fragend an; da springt ihr das Herz in unsäglicher Lust, sie sinkt überwunden an seine Brust; der Spring' auf hat es ihr angethan!" Endlich kommt der Spring' auf auch zu den Wolken. „Sie sausen, sie brausen in Liebesweh'n. Hei, wie sie da rasen in toller Jagd, bei jedem Umarmen es blitzet und kracht! Sie wettern, sie schmettern unbändig sich an." Und diese Poesie muthete man einer Anzahl junger Mädchen zu, zu singen!

Die Zahl der Virtuosen, die, seitdem ich Ihnen nicht geschrieben, hier aufgetreten sind, ist sehr gross. Zuerst nenne ich Vieuxtemps, den wir ganz als den Alten wiederfanden: bewundernswürdig in Ton und Technik, von hohem Adel in der Auffassung, aber etwas zu kalt und vornehm. Auch Clara Schumann gab ein Concert, in dem sie, fast zu bescheiden, nur kleinere Stücke spielte, durch den Vortrag derselben uns aber einen grossen Genuss gewährte. Einen ausserordentlichen Erfolg hatte Alexander Dreyschock. Ueber seine Fingerkraft und Fertigkeit, kurz, über seine Technik waren alle Parteien einig, dass sie ganz eminent und gegenwärtig wohl unerreicht sei. Ueber seinen Vortrag machten sich indess verschiedene Ansichten geltend; und während die Einen denselben im Vergleich mit den Spielern der Liszt'schen Schule unbedeutend und oberflächlich fanden, fühlten sich die Anderen durch die maass- und geschmackvolle Art der Nuancirung, durch das stete Vermeiden alles Gewaltsamen und Unschönen wohlthuend berührt. Ich gestehe, dass ich mich mehr den Letzteren anschliesse. Denn wenn auch in manchen Stücken, z. B. in dem letzten Satze der *Cis-moll*-Sonate, Dreyschock's Auffassung ungenügend war, so würde man doch sehr ungerecht sein, wollte man ihn in die Kategorie der blossen Salonspieler stellen. Dass er zu ihnen nicht gehört, hat er durch den Vortrag des Beethoven'schen *Es-dur*- und *C-moll*-Concertes, des *C-moll*-Trio's und des Mendelssohn'schen *G-moll*-Concertes hinreichend bewiesen. Er erreicht nicht immer die äussersten Gipfel, aber ersetzt das, was hier und dort fehlt, dadurch, dass er immer schön bleibt und dass nichts unvermittelt auftritt. Sein *Crescendo* und *Decrescendo* ist wahrhaft bewundernswerth; sein *Forte*, obschon gewaltiger, als wir es je gehört, hat nie etwas Verletzendes; sein *Piano* ist von bezauberndem Wohllaut. Er gehört zu den jetzt recht selten werdenden Musikern, die sich den natürlichen Musiksinn noch nicht durch alle möglichen transcendenten Ideen verdorben haben. Er will, dass die Musik Musik sei und nicht Philosophie. — Ein neapolitanischer Pianist, Giuglielmo Nacciarone, erfreute in dem Vortrage mehrerer Compositionen von Mendelssohn, Händel, Chopin durch grossen Wohllaut im Tone, präciseste Ausführung der Passagen und einen geschmackvollen, runden Vortrag. Für Beethoven's *F-moll*-Sonate reichte indess sein Auffassungs-Vermögen nicht aus. Ein anderer Pianist, Herr Hasert (aus Hannover), bewies in mehreren Concerten, dass er eminente Kraft und Fertigkeit besitzt; seine Auffassung clas-

sischer Werke befriedigte nur theilweise; als Componist — wir hörten eine Sonate von ihm, in der er sich verwandte Werke Liszt's zum Muster genommen zu haben schien — machte er kein Glück. Der Violinist Rappoldi aus Wien fand der Solidität seines Spiels wegen gerechte Anerkennung; doch hat er weder in Bezug auf Eigenthümlichkeit der Auffassung, noch in der eigentlichen Feinheit der Technik eine Stufe ersten Ranges bis jetzt erreicht. Ungetheilten Beifall wegen der Schönheit seines Tones und der vortrefflichen Technik erwarb sich der Violoncellist Davidoff aus Moskau. Unsere Virtuosen-Schau ist damit noch nicht aus; auch die weniger dankbaren Instrumente, Flöte, Harfe und selbst Guitarre, waren in dieser Saison vertreten. Die Flöte durch Herrn Dümon aus Brüssel, der in Bezug auf Ton, Reinheit der Intonation, Athemkraft und geschmackvollen Vortrag einer der ersten Künstler auf seinem Instrumente ist; die Harfe durch Fräul. Mösner, der man nicht nur eine fast alles bis jetzt Gehörte übersteigende Kraft und Fertigkeit, sondern fast eine Art Genialität zugestehen kann, indem sie der Harfe (in einer Don-Juan-Phantasie z. B.) Wirkungen abgewinnt, die wir bis jetzt kaum für möglich gehalten hätten; die Guitarre durch den Spanier Ciébra, der durch die Redlichkeit, mit der er sich bemüht hat, auf dem ungünstigsten Instrumente ein grosser Virtuose zu werden, fast einen rührenden Eindruck macht. Endlich nenne ich noch die Sängerin Frau Sämann di Pany, die viel Fertigkeit und einen gewissen italiänischen Schwung des Vortrags, aber eine etwas forcirte, harte, in der Intonation nicht ganz sichere Stimme und wenig Innigkeit des Gefühls besitzt.

Von grösseren Aufführungen sind noch die Wiederholung der Schumann'schen Musik zum zweiten Theile des Faust durch Herrn Radecke, die sehr gelungen ausfiel und dem Werke neue Freunde verschaffte, eine von Dilettanten veranstaltete, höchst mangelhafte Ausführung des Spohr'schen Faust und die Gedächtnissfeier für Wilhelmine Schröder-Devrient, deren Haupt-Bestandtheil Mozart's *Requiem* bildete, zu erwähnen. Die Soli waren durch die Damen Wippern, de Ahna und Jenny Meyer und durch die Herren Mantius, Formes, Woworsky, Zschiesche, Krause und Fricke besetzt. Die Stimmen der jüngeren Sänger und Sängerinnen klangen fast durchweg vorzüglich; nur wurde mitunter die technische Sicherheit und die Poesie der Auffassung vermisst. Ein von Hans Köster gedichteter Prolog, in dem die Bedeutung der Feier in sinniger Weise ausgesprochen war, wurde durch Frau Hoppe vorgetragen. Möge die grosse Künstlerin, die in einer selten erreichten Weise den edeln mit dem dramatischen Stil zu verbinden wusste, allen ihren Kunstgenossen ein leuchtendes Vorbild bleiben! G. E.

Die Zukunftsmusik.

(Schluss. S. Nr. 13.)

Nach dieser Einleitung enthält der Aufsatz in der Zeitschrift „Unsere Tage" eingehende Betrachtungen über Richard Wagner, Hector Berlioz und Franz Liszt. Die ausführlichste ist R. Wagner, als „der bedeutendsten Erscheinung auf dem Gebiete der in Rede stehenden Kunstrichtung", gewidmet. Sie gibt die Hauptpunkte aus seinem äusseren Leben nach seiner eigener Angabe im Vorworte zu den drei Operndichtungen an und verschafft denjenigen Lesern, die mit Wagner's Ideen über das Kunstwerk der Zukunft u. s. w. noch nicht bekannt sind, in einer gedrängten, aber klaren Darstellung eine hinreichende Einsicht in das so genannte System desselben. Die eingestreuten Bemerkungen gegen dessen Haltbarkeit und Ausführung sind zwar nicht neu, aber populär und einleuchtend vorgetragen. „Auch ganz abgesehen" — heisst es unter Anderem — „von der Möglichkeit der Ausführung, bleibt der Idee nichts wie der schöne Schein. — Im Kunstwerke der Zukunft finden wir nur eine halbwahre Erscheinung der Kunst, wir sehen so zu sagen nur ihre Larve und Vorderseite, und der eigentliche Kern ist hohl. — In ihrer höchsten Erfüllung schliessen sich die Künste sogar aus, dulden kein Nebeneinander von gleicher Vollkommenheit" u. s. w.

Auch die einzelnen Werke Wagner's, namentlich Lohengrin und die Dichtungen von den Nibelungen und Tristan und Isolde, werden von unparteiischem Standpunkte aus gewürdigt. Das Resultat wird in folgende Worte zusammengefasst:

„Wagner's rein musicalische Begabung ist ohne Zweifel bedeutend; im Fliegenden Holländer und im Tannhäuser sind Stücke enthalten, die den schlagendsten Beweis dafür geben. Aber bei der zweifelhaften Stellung, welche er, wie jeder Einzelkunst, so auch der Musik anweis't, konnte es kaum ausbleiben, dass seine eigene Musik rein als Kunst keine besonders hohe Stellung erreichen konnte. Besonders enge ist seine Beziehung zur Romantik, wie in der Dichtung, so auch in der Musik. Weber, Spohr, Marschner, dessgleichen auch Meyerbeer, sind hier seine, wenn auch nicht mit Absicht gewählten, so doch unwillkürlich angeeigneten Vorbilder. Als ihm selbst eigenthümlich, kommt eine ungemeine Gluth sinnlicher Leidenschaft hinzu, die oft bis zu materieller Unschönheit sich steigert. Seine Instrumentation stimmt damit überein; glänzend, prächtig und oft sehr charaktervoll und reich an schönen Zügen, ist sie keineswegs frei von Ueberladung und unedeln Tonbildern.

„Versuchen wir, Wagner's Eigenschaften und Bestrebungen zusammen zu fassen, so kommen wir zu der An-

sicht, dass Wagner vor allen Dingen derselbe Mangel drückt, wie die ganze heutige Tonkunst; ihm, wie unserer ganzen Kunst fehlt es an dem nur aus einer festen Richtung des ganzen Zeitgeistes auf höhere geistige Interessen sich herausbildenden Ideale. Sein Mythen-Drama mit Musik oder gar sein ganzes Kunstwerk der Zukunft ist nichts weniger wie eine Forderung der Zeit, sondern dem Stoffe und Inhalte nach vollkommene Abstraction einer im einzelnen Künstler entsprungenen Kunst-Theorie. Unser Volk begreift die Sage nicht, findet höchstens Wohlgefallen an der Neuheit der Sache und am Aeusseren, was Wagner, dem es mehr als jedem anderen Künstler heutiger Zeit um die Vertiefung und Bedeutsamkeit der Kunst zu thun ist, doch nicht will. Vom strengeren Kunst-Standpunkte aus hält dieses Zusammenwerfen der Künste erst recht nicht Stich, denn es führt zum Dilettantismus in jeder einzelnen, und dessbalb kann auch aus der Gesammtheit nichts werden. Ausserdem erfüllt Wagner's Kunst nicht, was seine Theorie verspricht; hier verlangt er ganz und mit vollem Rechte Leben und nur wahres und warmes Leben, und in seinen Sagengestalten gibt er nur Erscheinungen, in die er selbst und die ihn vertretende Literatur das Leben, das ihnen in Wahrheit abgeht, hinein zu dichten versucht. Wagner verwirft die „„absolute Musik"" eben so wie jede andere absolute Kunst, es soll keine reine Instrumental-Musik, überhaupt keine Musik mehr geben dürfen, die nicht mit Wort und Handlung unmittelbar zusammenhängt, und, durch diese bedingt, doch wiederum auch bedingend auf sie zurückwirkt. Dadurch wird natürlich jede selbstständige musicalische Form, die Symphonie, die Sonate und dergleichen aufgehoben, und eben so die Kunst selbst in ihrer selbstständigen Geltung." — —

Hiernach kommt der Verfasser auf die Programm-Musik und deren Repräsentanten Berlioz und Liszt. Gegen das Princip jener Musik führt er dieselben Gründe an, welche in diesen Blättern schon häufig geltend gemacht worden sind. Wagner's eigenes hartes, aber zutreffendes Urtheil über Berlioz (Oper und Drama. Th. I. S. 121) ist hier wieder abgedruckt, und werden daran weitere Bemerkungen über die Musik des Letzteren geknüpft, von der man wohl sagen könne, dass „der ganze Inhalt derselben hauptsächlich in der Darstellung und in der Verwendung einer bis dahin unerhörten Orchester-Technik liege — dass der ideale Gehalt hinter dem künstlichen Mechanismus der Orchestration völlig zurücktrete — dass es aber niemals zu irgend einem Ganzen komme, und das einzige Gefühl, welches durch seine Werke erweckt werde, Unbehaglichkeit und Unruhe sei" u. s. w.

Ausführliche Betrachtung widerfährt den „symphonischen Dichtungen" von Franz Liszt, den der Verfasser in der Composition nur als den Nachfolger von Wagner und Berlioz ansehen kann, keineswegs aber als einen Reformator der Kunst, als welchen seine Anhänger ihn uns aufdrängen wollen. „Den Ideen-Inhalt der Kunst und ihre Formen hat er nicht im Geringsten erweitert. Die Form seiner „„symphonischen Dichtungen"" ist nichts Neues, überdies auch nicht selbstständig musicalisch (wie Beethoven's Sinfonieen), sondern vom Programm abhängig; also gerade wie bei Berlioz, nur dass Liszt nicht so in den Buchstaben hineingeht, dafür aber auch nicht die Plastik der Bildlichkeit, wie wir sie bei Berlioz finden, erreicht. Die Zusammenziehung der ganzen Sinfonie in einen Satz ist durchaus kein Fortschritt; ein grosser Gedanke entwickelt sich zu voller Breite nicht in diesem einen Satze, sondern bedarf grösserer Gruppen und Theilungen, um seine mannigfachen Phasen zur klaren Gefühls-Anschauung zu bringen. Diese einsätzige Form wird erst recht eigentlicher Zwang, den die Zukunftsmusiker doch von der Kunst zu heben glauben, indem sie die Form verneinen, und führt zu den oft schmerzhaft unvermittelt neben einander liegenden Gegensätzen der ungemässigtsten Leidenschaft und einer eben so sinnlichen Sentimentalität. Andererseits reicht auch mitunter der Gedanken-Inhalt nicht hin, um einen Satz, der doch auch seiner Breite nach für etwas gelten soll, auszufüllen. (So die *héroïque funèbre*.) Die Sinfonie mag mit Beethoven abgeschlossen sein, was ich gern zugeben will, aber die „„symphonische Dichtung"", weit davon entfernt, ihr ebenbürtig oder gar ihre höhere Potenz zu sein, ist kaum ein Surrogat dafür." — —

Den Schluss des Artikels bildet eine Schilderung der Partei-Literatur, die wir ganz hersetzen, weil sie die Wahrheit sagt und zeigt, dass wir mit unserer Ansicht über den Werth und das Treiben derselben nicht allein stehen.

„Eine ähnliche literarische Thätigkeit, wie die Zukunfts-Partei seit jetzt einer Reihe von Jahren vor unseren Augen ausbreitet, um uns von der Unfehlbarkeit ihrer Medicamente zur Heilung der hinsiechenden Kunst zu überzeugen, ist in der Kunstgeschichte noch nicht da gewesen. Wie weit eine derartige Anpreisung der eigenen Producte künstlerisch oder geschäftsmässig zu nennen sei, wollen wir dem eigenen Urtheil eines Jeden überlassen; aber man muss gestehen, dass man die ganze Sache mit weniger Misstrauen betrachten würde, wenn sie nicht von einer derartigen, ganz ungeheuerlichen Reclame begleitet würde. Wir werden mit einer Consequenz, die wahrhaftig eines Besseren werth wäre, veranlasst, in den Werken Liszt's ein neues Morgenroth der Kunst nicht nur anbrechen, sondern schon in vollem Lichte strahlen zu sehen; sämmtliche bedeutende Kunst-Genien früherer Zeiten sind nur die Vorläufer und Propheten dieses Messias gewesen. Eine offenbar unsinnige

Anmaassung fordert aber doch den Widerspruch heraus; denn das Höchste, was wir Liszt'schen Werken beilegen können, ist subjectives Interesse — als Versuche einer interessanten, genialen Individualität möchte ihnen gern alle Geltung zugeschrieben werden. Wenn wir aber durch die unerhörtesten Anpreisungen und durch die offenbar unkundige Verneinung alles bisher Erreichten in der Kunst veranlasst werden sollen, das Heil der Kunst in Erzeugnissen zu erblicken, denen wir höchstens die Bedeutung von Versuchen der augenblicklich eines höheren Ideals ermangelnden Zeit zuschreiben können, so scheint uns die Gränze der Mässigung doch unverantwortlich überschritten. Die Neue Zeitschrift für Musik überströmt seit Jahren vom überschwänglichsten Lobe alles dessen, was im Umkreise der Partei geschieht, und ein jeder, der etwas Derartiges zu sagen hat, findet willige Aufnahme. Dass unter solchen Umständen eine Literatur hauptsächlich von der Phrase lebt, kann nicht ausbleiben, und diese finden wir denn auch in der That glanzvoll in jener Zeitschrift, so wie in der ganzen Zukunfts-Literatur vertreten. Einer solchen Literatur kann eine Bewegung, bei deren Erzeugung sie speciel selbst die Hand mit im Spiele hat, nur ein höchst willkommenes Existenzmittel sein; es muss ihr Alles darauf ankommen, diese Bewegung selbst und auch ihre augenblicklichsten Resultate so hoch, wie irgend möglich, anzuschlagen, um sich dadurch selbst höher zu stellen. Sie setzt im Reiche der Kunst neue Herrscher ein, um wenigstens als ihre Trabanten einher stolziren zu können. In ähnlich zudringlicher Weise verfährt die Partei auch gegen das Publicum bei öffentlichen Aufführungen von Werken ihrer Koryphäen; sie verlangt auf das entschiedenste, dass man ihren Anführern den blindesten Autoritäts-Glauben entgegenbringen soll, während sie selbst auch dem anerkannt Wahren kaum die natürliche Achtung schuldig zu sein glaubt. Den Grund dieser autokratischen Forderungen, die zu den ewigen Phrasen von Freiheit, Fortschritt, Reformation, Entfesselung von der Form, Rückkehr zur Naturnothwendigkeit u. s. w. freilich im geradesten Widerspruche stehen, kann man nur in einem übertriebenen Egoismus finden. Erscheint ein neues Werk von Wagner oder Liszt, so tritt die ganze Cameradschaft dafür in die Schranken und versucht das Publicum zu gängeln und durch jedes Mittel von der Unfehlbarkeit ihrer Schöpfungen zu überzeugen. Eine solche Cameradschaftlichkeit ist in der Kunst allerdings eine neue, aber eine widerwärtige Erscheinung. Ist an den Erzeugnissen dieser Richtung wirklich etwas Wahres, so wird es zur Geltung gelangen, unbeirrt durch jedes Für oder Wider. Desshalb erwarten wir eine Zeit der Abklärung der in unserer Gegenwart streitenden Ideen, und der eigentliche Werth aller unserer heutigen musicalischen Bestrebungen wird sich dann von selbst herausstellen. Auch die Zukunftsmusik hat ihr unbestreitbares Interesse und ohne Zweifel ihre guten Folgen, wenn auch vielleicht in anderer Bedeutung, als die Partei sich selbst beilegt. Sie hält das für schon errungene höhere Freiheit, was sich uns bis jetzt nur als Willkür darstellt, und will uns zu dem Glauben zwingen, sie hätte bereits da neu aufgebaut, wo sie bis jetzt nur zerstörend zu Werke gegangen ist. Die Möglichkeit aber, dass diese Zerstörung und Anarchie, wenn auch in ihren augenblicklichen Erscheinungen höchst widerlich, doch dem Fortschritte dienen kann, in so fern sie alte Vorurtheile beseitigen hilft, kann wenigstens nicht geradezu verneint werden. Wir glauben keineswegs, dass das Einzigwahre in der Kunst schon vollkommen erreicht ist, so weit es überhaupt erreicht werden kann, hoffen aber, uns diesem Ziele immer mehr zu nähern. Wie viel oder wie wenig jene Kunstrichtung zur dereinstigen so weit möglichen Verwirklichung des höchsten Ideals beitragen wird, kann nur die Zeit lehren."

Spohr und Händel.

In unvergesslicher Erinnerung an den Ausdruck freudigen Entzückens, der das Antlitz unseres verewigten Meisters Spohr verklärte, so oft wir unter seiner Leitung die herrlichen Chöre der Händel'schen und Bach'schen Oratorien einübten, hätte nichts uns befremdender scheinen können als die zuerst durch die „Signale" verbreitete, dann in andere Blätter übergegangene Anekdote, Spohr habe dem Comite der Händel-Gesellschaft auf dessen Aufforderung zur Betheiligung geantwortet, „es sei ihm Händel noch unausstehlicher, als Bach" u. s. w. Wir hielten es für unmöglich, dass Spohr eine Aeusserung wie diese gethan haben sollte, während er doch in dem von ihm gestifteten Gesang-Vereine eine lange Reihe von Jahren hindurch fast sämmtliche Händel'sche Oratorien: Saul, Samson, Josua, Jephta, Judas Maccabäus, Messias, Israel in Aegypten, Joseph, die beiden *Te Deum* u. s. w. nicht nur vorzugsweise immer von Neuem zu den Vorträgen wählte, sondern auch immer von Neuem mit Wärme über deren Trefflichkeit sich aussprach.

Die in Wien erscheinende „Deutsche Musik-Zeitung" bringt nun in neuer Beregung des Gegenstandes den Wortlaut jener Antwort auf die an Spohr ergangene Einladung der Händel-Gesellschaft, dem Unternehmen beizutreten. Diese Antwort ist aber keineswegs an das Directorium, sondern an den mit der Anfrage privatim beauftragten Freund gerichtet, den Spohr ersucht, die Ablehnung beim Directorium zu übernehmen. Wenn er dabei, wie die Musik-

Zeitung berichtet, die Worte gebraucht hat, „er nähme an Händel, mit Ausschluss der ihm bekannten Oratorien, noch weniger Interesse, als an Bach", so würde, wenn auch von Unausstehlichkeit hier nicht die Rede ist, doch eine besondere Zuneigung für beide Meister daraus noch nicht hervorgehen. Dieser Aeusserung nun können wir eben die Thatsache entgegen setzen, dass Spohr die Werke Händel's und Bach's aus eigener Wahl durch viele Jahre zu den Vorträgen seines Vereins vorzugsweise bestimmte, dass sie das stehende Repertoire der Uebungen bildeten, und dass er selbst stets eben so erfreut davon war, wie die Ausübenden, und wie es bei öffentlichen Aufführungen die Zuhörer waren. Spohr's musicalischer Sinn war offen und empfänglich für alles Grosse und Schöne, auch wo es einer von der seinigen ganz verschiedenen Kunstweise angehörte; wie sollte er sich vor Händel und Bach haben verschliessen können, wie sollten die Werke dieser beiden grossen Meister ihn nicht ergriffen haben!—Als jene von ihm geschehene Ablehnung unberufener Weise und in so veränderter Gestalt in die Oeffentlichkeit gezogen worden und bei ihm Seitens mehrerer Freunde schriftlich angefragt wurde, ob er diese falsche Angabe nicht ebenfalls öffentlich widerlegen wolle, oder ob „jene Ente ins Meer der Vergessenheit schwimmen solle", da erwiderte er, eine Widerlegung sei wohl überflüssig, da jeder, der ihn und seine Kunst-Anschauung kenne, von dem Ungrunde jener Erzählung von selbst überzeugt sein müsse. Seiner wörtlichen, bei der Ablehnung gethanen Aeusserung erinnerte er sich gewiss nicht mehr, und wir haben wohl auch Grund genug, kein Gewicht darauf zu legen, und mögen mit Jesus Sirach sagen: „Es entfährt oft einem ein Wort und meinet's doch nicht also; und wer ist, dem nicht zuweilen ein Wort entführe!"

Kassel, im März 1860.

Einige Mitglieder
des kasseler Cäcilien-Vereins.

Die Concerte zur Einweihung des neuen Concertsaales im Casino zu Elberfeld.

Den 17. und 18. März 1860.

Eine Feuersbrunst hatte am 1. Januar des Jahres 1858 das Casino in Elberfeld und den schönen Concertsaal in demselben zerstört. Das Gebäude ist seitdem noch geräumiger und schöner wieder aufgeführt, und der prächtige Concertsaal, der um ein Drittheil grösser ist, als der frühere, wurde am 17. und 18. d. Mts. durch zwei Concerte eingeweiht, die den Bau desselben auch als akustisch höchst befriedigend offenbarten.

Die musicalischen Kräfte der Schwesterstädte Elberfeld und Barmen hatten sich dazu vereinigt, die Anordnung des Ganzen leitete der Vorstand des Gesang-Vereins von Elberfeld, ein Sängerchor von mehr als 200 und ein Orchester von etwa 50 Personen war versammelt, so dass die Feier den Charakter eines Musikfestes trug und auch viele Fremde angezogen hatte

Die Haupt-Aufführung fand am 17. Statt, und es war dazu sehr sinnig das Oratorium Paulus von F. Mendelssohn gewählt, ein Werk, das wir in unserem Rheinlande haben entstehen sehen und mit dessen erster Aufführung zu Düsseldorf im Jahre 1836 eine neue Aera für Mendelssohn's Ruhm und für unsere Musikfeste begann. Die Chöre waren sehr gut eingeübt, und die frischen und wohlklingenden Stimmen bewährten den Ruf der rheinischen Gesang-Vereine. Herr Musik-Director Hermann Schornstein leitete das Ganze mit Präcision und Verständniss. Das Orchester liess in Bezug auf die Nuancirung des Ausdrucks besonders bei den Blas-Instrumenten, unter denen indess einzelne vorzüglich gut besetzt waren, Manches zu wünschen übrig. Die Soli wurden von den Herren Eduard Sabbath aus Berlin (Paulus), Göbbels aus Aachen (Tenor), Fräul. Elisa Saart aus Köln (Sopran) und einer Dilettantin aus Elberfeld (Alt) recht gut, zum Theil sehr schön vorgetragen, so dass das Ganze einen nicht bloss befriedigenden, sondern erhebenden Genuss gewährte.

Der zweite Festtag brachte zunächst Gluck's Ouverture zu Iphigenia in Aulis mit dem Mozart'schen Schlusse. Sämmtliche Aufführungen an diesem Tage dirigirte Herr Anton Krause, Musik-Director in Barmen; er leitete die Ausführung sowohl der genannten Ouverture als der Sinfonie Nr. 8 von Beethoven im zweiten Theile des Concertes mit Sicherheit und durchaus richtiger Auffassung der Tempi. Eine feine und überall ausdrucksvolle Ausführung war freilich mit einer Probe nicht zu erreichen; auch gaben viele Stellen bei den Bläsern der Vermuthung Raum, dass ein Theil derselben nicht an Weichheit des Tones und an *Piano* gewohnt sei. Im Uebrigen war das zweite Concert besonders auch zu Solo-Vorträgen bestimmt. Herr Sabbath sang die *D-dur*-Arie aus der „Schöpfung" vortrefflich; seine volle, schöne Stimme kam dabei recht zur Geltung. Der Vortrag zweier Lieder war dieser Leistung nicht ganz ebenbürtig; jedenfalls war die Wahl von Schubert's „Erlkönig" für die Individualität des Sängers keine geeignete. Fräul. Philippine Papié aus Köln trug eine Arie von Händel, ein Lied von Schubert und eines von Hiller mit einer kräftigen, vollen Altstimme vor, die zwar noch der Ausbildung bedarf, aber zu guten Hoffnungen berechtigt. Herr Concertmeister Maximilian Wolf aus Frankfurt am Main zeigte sich durch den Vortrag des Concertes von Mendelssohn und der Chaconne von Bach als sehr talentvollen Violinspieler, der bei seiner Jugend bereits einen hohen Grad der Künstlerschaft erreicht hat, so dass sein Spiel, das hauptsächlich nur noch der grösseren Ruhe und des Aplomb bedarf, ihm eine bedeutende Zukunft verspricht. Das brüderliche Sänger Quartett der Herren Steinhaus zeichnet sich immer noch durch präcise und ausdrucksvolle Einheit des Vortrags aus; ihre Gesänge riefen stürmischen Beifall und Dacapo-Ruf bei dem Publicum, das sich sonst nicht eben leicht zu enthusiasmiren zeigte, hervor.

Das Fest gereichte dem Wupperthale in jeder Hinsicht zur Ehre, sowohl durch die Talente und die Fertigkeit der Mitwirkenden, als durch die Kunstliebe der Bevölkerung, ohne welche solche Neubauten von Concertsälen wie in Elberfeld und jetzt auch in Barmen und so rege Theilnahme an musicalischen Instituten nicht möglich wäre.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Iserlohn, 21. März. Am Sonntag den 18. d. Mts. gab Herr N. A. Loos unter Mitwirkung des hiesigen Gesang-Vereins im Saale der Gesellschaft „Harmonie" das letzte Sinfonie-Concert der Saison. Die Hauptwerke waren: Beethoven's Ouverture (Namensfeier) Op. 115, seine siebente Sinfonie, Mendelssohn's *G-moll*-Concert für Pianoforte mit Orchester und Gade's Frühlingsbotschaft für Chor und Orchester. Sämmtliche Werke fanden den lebhaftesten Beifall. Die Ausführung zeugte aber auch von sorgfältiger Vorbereitung; das aus etwa 30 Mitgliedern bestehende Orchester spielte unter der Leitung des Herrn Loos mit sichtlicher Begeisterung und löste seine keineswegs leichte Aufgabe mit Kühnheit. Durch die Ouverture wurden wir mit einem an vielen Orten noch unbekannten und seltenen Werke überrascht; sie ist eine der schönsten, grossartigsten Concert-Ouverturen und von reizendster Anmuth durchweht. Das Clavier-Concert von Mendelssohn wurde von Herrn Loos glänzend vorgetragen, und der Chor verkündete uns in der Frühlingsbotschaft eine mit Sehnsucht erwartete Zeit. Möge man hier in den leitenden Kreisen fortfahren, die bessere Musik zu cultiviren, denn nur sie vermag auch auf das allgemeine Publicum ein dauerndes Interesse auszuüben. †

Aus einem leipziger Briefe. Wie gefällt Ihnen die Geschichte mit der Preis-Aufgabe in der Brendel'schen Zeitschrift? — Was mag Weitzmann für „neue Offenbarungen" ausgeheckt haben? — Wenn sich gewisse Theoretiker durch ein hartnäckiges Festhalten des Quintenverbots lächerlich gemacht haben, so haben sie sich doch kaum so lächerlich gemacht, als die modernen Don Quixote's durch ihre Feldzüge gegen das Quintenverbot Einem unbefangenen Beobachter muss es wirklich vorkommen, als wenn sich um diesen Punkt die ganze Zukünftelei drehte! Wer weiss, vielleicht ist es auch so; denn wenn man einmal anfängt, ihrer Natur nach unverbundene Accorde in übermässig grosser Anzahl an einander zu reihen, d. h. in Einem fort Quinten zu machen, so hat man das ganze Geheimniss der Zukunft, was die Mechanik anbetrifft, und es bleibt freilich nun nur noch dahingestellt, wer von den auf solche Weise verfahrenden Componisten der geistreichste ist. Uebrigens wüsste ich auch nicht, dass die Brendelianer etwas Anderes jemals gegen die alte Theorie vorzubringen gewusst hätten, als die Geschichte vom Quintenverbot Die alte Form wird als überwundener Standpunkt so nebenbei, halbverstohlen, heruntergemacht, weil sie sie nicht verstehen und nichts Eingehendes darüber zu sagen wissen. Todter Formalismus auf der einen und vernünftige, aus der Natur der Sache nach und nach herausgebildete und in jeder Kunst feststehende Formen auf der anderen Seite sind eben verschiedene Dinge; aber das begreifen die Herren nicht, obschon sie an Schumann das glänzendste Beispiel haben von einem Manne, der in Kritik und Composition Beides streng von einander schied. x.

Prag. Meyerbeer's Dinorah ist bei brechend vollem Hause gegeben worden. Das Ueberkünstelte der Musik und der Blödsinn der Handlung liessen schon im ersten Acte Symptome der Verstimmung im Publicum aufkommen. Die Oper liess im Ganzen entschieden kalt — man rangirt sie im günstigsten Falle neben, vielfach unter den Nordstern. — Am 3. März hat das Conservatorium ein Concert zum Andenken Spohr's veranstaltet.

Wien. Im Concertsaale eröffnete das erste der drei Abonnements-Concerte der Frau Clara Schumann in würdiger Weise die Fasten-Saison Die treffliche Künstlerin machte ihre wohlbekannte Kunst in einem Trio für Pianoforte, Violine und Cello von R. Schumann (im Vereine mit den Herren Hellmesberger und Röver), dann in zwei Stücken von Chopin: *a.* Notturno, *b.* Impromptu (*Cis-moll*), in der Beethoven'schen Sonate Op. 53 und in dem „Carneval" von R. Schumann für Pianoforte allein geltend.

Warschau. Von dem talentvollen Verfasser der Oper „Halka", Herrn Moninsko, ist ein neues Werk, die Oper „Die Gräfin", am 8. Februar mit allgemeinem Beifall aufgeführt worden

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 15. **KÖLN, 7. April 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Spohr als Opern-Componist*).

Rossini's Weltruhm stammt aus dem schwülen, zurückdämmernden, Stillstand gebietenden Jahrzehend nach den Befreiungskriegen, und der blinde Taumel für den Pesarener ist nur denkbar in einer so matten Zeit. Allein diese matte Zeit hatte denn doch auch ihre Kehrseite, wie wir Deutschen am besten wissen. Bei dem edleren Theile unserer Nation wirkte der hohe Schwung der Befreiungskriege noch lange nach, und während die Philister nicht rasch genug die furchtbaren Lehren der jüngsten Vergangenheit vergessen und verträumen konnten, rangen die besseren Männer im Stillen fort, dass wenigstens die geistige Selbstbefreiung unseres Volkes mehr und mehr eine Wahrheit werde. Wie viel tiefer eine todte Restauration den Italiänern und Franzosen ins Mark ihres Culturlebens geschnitten, als den Deutschen, das bezeugt namentlich die Geschichte der Wissenschaft und Kunst, das bezeugt selbst die Geschichte der Oper.

In denselben Tagen des wiener Congresses, da „Tancred" seinen Weltzug begann, setzte Weber seine markigen Weisen zu Körner's „Leier und Schwert", und Spohr schrieb in Wien, wo er die Mitglieder des Congresses im siegreichen Wettkampfe mit dem Franzosen Rode durch sein Geigenspiel ergötzte, 1814 den „Faust".

Göthe's Faust und Mozart's Don Juan erschienen wie die zwei grössten Weissagungen der Romantik im Sehergeiste zweier classischen Grossmeister. Was Wunder, dass sich alsbald übers Kreuz die romantischen Musiker des Faust bemächtigten und die romantischen Dichter des Don Juan! In der Wahl seiner Opernstoffe, ja, selbst seiner Liedertexte, hat Spohr sich immer mit Vorliebe zur romantischen Poetenschule gehalten. Die Faust-Sage als Oper war ein grosser Wurf, neu, kühn und zeitgemäss. Aber welch erbärmliches Puppenspiel, wogegen das alte tiefsinnig, hatte der Textschreiber aus der Faust-Sage gemacht! Wie marionettenhaft hatte er faustische Larven und Ideenflitter benutzt, um eine ganz gewöhnliche Opern-Intrigue ins Werk zu setzen! Und doch ging Spohr mit dem ganzen Ernste eines deutschen Musikers an das undankbare Buch, gleich als ob er Göthe's Faust selber in Noten zu setzen hätte, und wirklich klingt manch Göthe'scher Faust-Gedanke wundersam aus der edeln Partitur, das mystische Accordenspiel des Träumers Faust mehr, als des Denkers, Röschen's zarte lyrische Innigkeit, nicht unwürdig an Gretchen gemahnend, und Mephisto's ernste und humoristische Teufelei. Spohr wollte Höheres in Tönen malen, als in Vers und Handlung ausgesprochen stand, er wollte selbst Gedanken symbolisiren, die ewig dem Tone fern stehen werden — dafür war er ja Romantiker. Er gab darum dem Textbuche gleich ein Vorwort bei, den Sinn der Ouverture erläuternd. Viele meinten zwar, einen Faust könne man überhaupt nicht componiren; denn für das friedlose Ringen nach Erkenntniss besitze die Musik kein Wort. Allein wenn die Musik auch kein Wort hat für solches Ringen, so besässe doch die Poesie des Textes das Wort dafür; und wenn der Ton auch solchem Worte nur höchst dunkel folgen könnte, so hat er dafür eine Kraft über alles Wort, uns den Frieden der zwiespältigen Erkenntniss in den göttlichen Offenbarungen des Glaubens und der Liebe ahnen zu lassen. Die Faust-Sage ist nun einmal von der modernen Poesie zu einer wahren Welt-Tragödie des zweifelnden, strebenden, irrenden Menschengeistes erweitert worden, und in dieser Welt haben alle Künste ein redlich Stücklein Raumes, je nach ihrer Art, sogar die Musik.

*) Musicalische Charakterköpfe. Von W. H. Riehl. Zweite Folge. Stuttgart und Augsburg, J. G. Cotta'scher Verlag. 1860. — Wir geben aus dem eben so unterhaltenden als belehrend anregenden Buche, auf dessen Gesammt-Inhalt wir zurückkommen werden, obiges Bruchstück, das in dem gegenwärtigen Augenblicke von besonderem Interesse ist, zugleich aber auch der neuen Folge der Riehl'schen Charakteristiken rege Theilnahme erwerben wird. Die Redaction.

Die Zeitgenossen fanden Spohr's Faust schwer verständlich, die Musiker und Sänger schwer ausführbar. Von Rossini's Buhlen um die Gunst der hohen Herrschaften des Parterres, des Orchesters und der Bühne war bei Spohr freilich nicht die Rede. Er schrieb schwer, weil er's musste, weil er hätte aufhören müssen, Spohrisch zu schreiben, wenn er leicht geschrieben hätte. Seine Schreibart im Faust war an sich nicht unerhört neu; Spohr hatte in anderen Werken schon denselben Stil ausgeprägt, allein er war neu in der Oper. Man fand seine Melodieen an Mozart anlehnend, und doch klangen und wirkten sie ganz anders. Dieses „Andere" lag vorab in der Begleitung, in dem reichen, oft überreichen Modulationswechsel namentlich der Mittelstimmen. Spohr kann nicht singen, ohne fort und fort zu moduliren. Doch sind es bei ihm, dem elegischen Meister, nicht Gewaltsprünge der Modulation, wie bei den kecken und coquetten Dramatikern Rossini und Auber. Im Gegentheil, er modulirt so viel, weil er nicht schreitend, sondern gleitend von Accord zu Accord geht, und eben darum bewegt er lieber noch die Mittelstimmen als die äusseren chromatisch und enharmonisch. Denn hiedurch bleibt er am sichersten jedem jähen Sprunge fern. Wenn ich Rossini's und Auber's Gewalt-Modulationen oben, nach Salieri's Wort, dem Verfahren eines Mannes verglich, der zum Fenster hinausspringt, während doch nebenan die Thür offen steht, so könnte man von Spohr sagen, er schlüpft sechs Mal an der offenen Thür vorbei, bis er sich endlich zum Eintritte entschliesst. Wir finden die Spohr'sche Chromatik der Mittelstimmen selten und vereinzelt auch bei den alten Meistern, bei Mozart und Haydn, selbst bei Bach; aber zum stehenden Wahrzeichen der Schreibart, zum unvermeidlichen Wesen der Harmonie im kleinsten Liede wie im breitesten Symphoniesatze wird sie erst bei Spohr. Dieses Uebermaass des harmonischen Ausdrucks gibt seiner Musik gerade recht den „romantischen" Charakter; der Gesang und Grundbass wird in den Mittelstimmen gleichsam fort und fort über sich selbst hinausgehoben. Solche Mystik der gleitenden und schwebenden Accorde musste selbst bei einem dramatischen Stoffe wie „Faust" stellenweise von trefflicher und eigenster Wirkung sein. Noch reiner zeigte sich letztere in „Zemire und Azor". Spohr schrieb die Oper 1818 in Frankfurt. Sein Faust wollte damals auf den dortigen Brettern kein sonderliches Glück machen, weil die grosse Menge solche Musik zu schwer verständlich und — es war die Blüthezeit Rossini's — zu gesangesarm fand. Diesen Vorwurf suchte der Meister in der Zemire niederzuschlagen, und in der That war der Märchenstoff ganz geeignet dazu; er bot wenig scharfe dramatische Bewegung, aber desto mehr Anlass zum Entfalten der duftigsten, gesangreichsten Gefühls-Lyrik. Der Hörer muss ruhig und klar gestimmt sein, wenn er die Reize dieser Oper in vollen Zügen trinken will; oder vielmehr nicht trinken, nur schlürfen darf er sie; er muss die Scenen als Märchenbilder still an seiner Seele vorübergleiten lassen, sein Gemüth muss schweigend Theil nehmen, fern von jener mitredenden Hingabe, die im Schmerzensschrei oder im Jubel der handelnden Personen auch unser Herz aufschreien oder mitjubeln lässt; der Strom süsser, fremder, zauberhafter Töne umspült bloss unsere Sinne, er kann uns nicht überfluten und mit sich fortreissen. Hier passen nun die gleitenden, neuen und doch niemals harten chromatischen Modulationen ganz vortrefflich, und da wir im Traume des Märchens schweben, so lassen wir uns dazu auch allerlei feine Ton-Symbolik gern gefallen, wie wir dem Märchendichter ja sogar eine Allegorie zu Gut halten, die wir einem anderen Poeten nicht verzeihen würden. Geheimnissvolle Accorde, Leittöne sind es, welche Zemire nach Azor's Schlosse führen, schon im Zwischenacte Wanderschaft und Ziel vordeutend, und der unsichtbare Chor des ersten Actes ist sogar einmal als vierstimmige Fuge gesetzt, wider alles Bühnenrecht (denn Fugen zu singen ist kein Chorist verpflichtet), um mit dem viermaligen Eintritte des Thema's recht klar die hinter den vier verschlossenen Thüren wachenden Geisterscharen zu zeichnen, welche Ali bei jedem Versuche des Entrinnens zurückschrecken.

Indem Spohr eine höchst ausgesuchte und zugespitzte Satzweise, die für besondere Fälle vortrefflich passt, zur allgemeinen Regel erhob, führte er nun freilich seinen Stil hart an die Gränze der Manier und verleitete mit anderen Romantikern zu der noch heute landläufigen Ansicht, als ob ein moderner Componist, der eine schlichte, bestimmtere, hellere Harmonie jener dämmerigen, vielverschlungenen vorziehe, eben darum nüchtern und phantasielos sei. Auch beschränkte Spohr, ein durchaus folgerechter Mann, seine vorbeschriebene Neigung nicht bloss auf die Modulationen; in der Zahl und Vertheilung der Stimmen des Satzes wie in den Instrumenten waltet gleiche Ueberfülle des rastlos sich drängenden, ausgesucht feinen Effectes. Sein Element ist der vier- und mehrstimmige Satz, ja, vier Stimmen genügen ihm kaum, weil er, der Modulator der Mittelstimmen, für seine zahlreichen Orgelpunkte der fünften nicht entbehren kann. Die Begleitung selbst der schlichtesten Lieder ist meist vierstimmig gedacht, und er setzte sogar Lieder mit vierhändigem Clavierpart, worin ihm später Schumann nachfolgte, der dann weiter bei seinen Solo-Clavierstücken auf möglichst durchgeführte Fünfstimmigkeit lossteuerte. Die grösseren Ouverturen Spohr's liessen sich im zweihändigen Clavier-Auszug schon gar nicht mehr voll und deutlich wiedergeben, und er wählte auch hier

vier Hände. Man begreift darum, dass er in seinen pariser Briefen die berühmten Quintette Boccherini's verdammt wegen ihrer „kindischen Melodieen und der Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie". Ein dreistimmiges Quintett scheint freilich wohl ein Widerspruch in sich; allein man könnte entgegnen, Spohr's häufig drei- und vierstimmig gehaltene Violin-Duetten böten dann auch den gleichen Widerspruch nach der anderen Seite. Die grösste Kraft der Vielstimmigkeit ruht jedenfalls darin, dass sie in wohl ausgespartem Wechsel zu zwei- und dreistimmiger Führung steht; und eben diese Kunst des Sparens, auf dass im Contrast die Wucht des vollen Satzes sich verdoppele, hat Spohr sicher zu selten geübt. Gar oft erscheinen uns seine Partituren gleich einer Schrift, worin jedes Wort unterstrichen ist; im Grunde ist dann gar keines unterstrichen. Durch den allzu fein, allzu reich und gleichmässig ausgeführten Satz trug Spohr den Kammerstil in die Liederbegleitung wie in die Oper. Auch hier ist er ein ehrenwerther Widersacher der Mode-Componisten jener Zeit, die umgekehrt mit plumpen Opern-Effecten alle Würde der Kammer- und Hausmusik ertödteten. Dennoch verrückt nicht ungestraft die Gränzen der Kunstformen, selbst wer von der durchgebildetsten und edelsten ausgeht.

In Spohr's Instrumentation endlich ist jede Kraft des Orchesters aufs feinste und fleissigste ausgenutzt, jedes Instrument liebevoll und charakteristisch behandelt; weil aber im Einzelnen zu viel abgestuft, gemalt, charakterisirt wird, so verdeckt ein Instrument die Wirkung des anderen. Lies't man Spohr's Opern-Partituren, so entzücken uns tausend Feinheiten des Orchesters, von denen wir die glänzendste Wirkung erwarten; allein beim Anhören erscheint das alles verhüllt, gedämpft, verblasen; die Fülle der kleinen Lichter und Schatten hebt die breite Massenwirkung auf, welche im Theater allein durchschlägt. Für eine Märchen-Oper passt solche dämmernde Farbe, aber nicht für eine Oper voll leibhaften dramatischen Lebens.

Aus diesen Zügen springt Licht und Schatten der Spohr'schen Oper wohl ziemlich klar hervor. Er charakterisirt fein und fleissig, aber es fehlen die grossen Umrisse; wir finden scharf gezeichnete Charakteristik, aber keine scharf gezeichneten Charaktere. Wir gewahren grosse, hochgeschwungene Kraft-Anläufe, aber sie sind immer etwas zurückgehalten durch die weiche, beschauliche, elegische Natur des Meisters, die aus jedem Tongebilde hervortritt. Nichts Unschönes, Ungeschicktes stört, aber auch nichts Ungeahntes, Unmittelbarstes überwältigt uns. Immer jedoch erhebt uns der Adel des Geistes und der Form, welcher Spohr allezeit als eben so unveräusserliches Theil einwohnte, wie seine stehende technische Manier. Spohr schrieb Opern für Kenner, und doch vermochten sich die bedeutendsten derselben dauernd auf der deutschen Bühne zu behaupten, zu Ehren nicht nur des Meisters, sondern auch dieser Bühne. Vor dem Erscheinen der „Jessonda" (1823) erliess Spohr einen Aufruf an die deutschen Tonsetzer, worin er sagt, der einseitige Beifall der Rossini'schen Opern scheine jetzt gebrochen in Italien wie in Deutschland, die französische Oper liege darnieder ohne frische Kräfte, es sei an der Zeit, dass sich die deutschen Meister wieder für das fast aufgegebene Theater regten. Er schildert dann die Jämmerlichkeiten, mit denen der deutsche Musiker bei den deutschen Bühnen zu kämpfen habe, und gibt manche gute Lehre, wie solchem Unwesen die Spitze zu bieten sei. Er will aber nicht bloss mit dem Worte, sondern auch mit der That vorangehen und eben in der „Jessonda" den Versuch wagen, der aufs Glänzende und Spannende gewandten Schau- und Hörlust des Publicums, so weit sie im Rechte, auch Recht zu geben, ohne Abfall von dem höheren Berufe des echten Künstlers. Allein „Jessonda" blieb bei allem verdienten Erfolg eine Oper für Kenner, und unter den deutschen Opern gewann nur Weber's „Freischütz" jenes Feld, auf welches Spohr hingedeutet hatte. Auch war Rossini noch nicht abgethan, er rüstete sich vielmehr zu neuen, tieferen Erfolgen, und die französische Opernbühne gewann in Auber einen neuen Vorkämpfer und ungeahnte Siege. Als im Anfange der dreissiger Jahre Spohr's „Alchymist" erschien, musste sich dieses Werk schon fast mit der Rolle einer Literatur-Oper begnügen, die mehr gelesen als gespielt, mehr im Clavier-Auszuge als durch die Bühnen verbreitet wird. „Faust" und „Jessonda" behaupteten sich trotzdem durch alle Wechsel des Geschmacks; der kleine Kreis ihrer Freunde wuchs mit den Jahren auch jenseit der deutschen Gränzen, und diese Werke voll hohen deutschen Geistes und feiner deutscher Kunst werden dem Altmeister der Romantiker dauernd jenen historischen Namen sichern, den er durch sein fruchtreiches Schaffen in fast allen Zweigen der Kunst freilich auch dann verdiente, wenn er nie eine Oper geschrieben hätte.

Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Sonntag, 1. April 1860.

Unsere Winter-Concerte konnten nicht feierlicher und grossartiger beschlossen werden als durch die Aufführung der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach am Palmsonntage.

[*]

Vor Allem müssen wir bestätigen, dass der Sinn für diese ernste und unendlich tiefe Musik am Niederrheine seit einigen Jahren sich dermaassen gestärkt und ausgebreitet hat, dass der Zudrang zu der Aufführung am 1. April so gross war, wie er sonst nur bei unseren Musikfesten zu sein pflegt, und zwar — was in Bezug auf diese letzteren von ihren anordnenden Comite's Beherzigung verdient — ohne dass europäische Celebritäten für enorme Summen „gewonnen" worden wären — denn das ist ja der Kunst-Ausdruck den Fürsten des Gesanges gegenüber —, um das Publicum anzuziehen. Damit soll keineswegs gesagt sein, dass die Sologesänge in der Passion nicht befriedigend vorgetragen worden wären; im Gegentheil, die Damen Elise Saart von hier und Francisca Schreck von Bonn, die Herren Karl Schneider von Wiesbaden, dessen Auffassung und Vortrag der Partie des Evangelisten ganz vortrefflich ist, und Eduard Sabbath aus Berlin genügten ihrer Aufgabe und sogar theilweise gewiss besser, als es theatralische Koryphäen vermocht hätten; wir wollen damit nur feststellen, dass nicht grosse Namen, sondern das Werk eine Zuhörerschaft von sechszehnhundert Menschen aus nah und fern herbeigezogen hatte. Und diese Zuhörerschaft zeigte eine höchst gespannte, ausdauernde Aufmerksamkeit, ja, eine Stille und Andacht, welche den feierlichen Eindruck der Musik noch vermehrte. In Aachen ist dieselbe Passion am Dinstag den 3. d. Mts. aufgeführt worden (in Bremen am Charfreitag in der Kirche), in Elberfeld wird sie für die nächste Zeit nach Ostern vorbereitet; so werden denn die niederrheinischen Städte der Stadt Frankfurt am Main nicht mehr nachstehen, in welcher bekanntlich seit Jahren die Passionsmusik und J. S. Bach's Gesangwerke überhaupt sich eines vorzüglichen Cultus erfreuen. Hier in Köln wird, da die zwei Aufführungen am Palmsonntage des vorigen und des jetzigen Jahres so grosse Theilnahme erregt haben, die Matthäus-Passion gewiss jedes Jahr an demselben Tage wiederholt werden.

Das Personal der Ausführenden zählte an vierhundert Mitwirkende: zwei Orchester, zwei grosse Chöre, ein kleiner Chor (Sopran und Alt von den Zöglingen des Conservatoriums gesungen) und ein Knabenchor bildeten die Tonmassen, welche vom Capellmeister Hiller mit der Sicherheit und Energie geleitet und zusammengehalten wurden, die man an ihm gewohnt ist.

Die Ausführung war — im Verhältniss zu der Grösse und Schwierigkeit der Aufgabe, was man bei so kolossalen Werken niemals ausser Acht lassen darf — recht gelungen und in vielen Stücken vortrefflich, im Ganzen würdig und imposant, was auch die Männer vom Fach alle anerkannten, die nicht bloss aus den Rheinstädten, sondern auch aus Westfalen und aus Belgien gekommen waren, um eine der grössten Schöpfungen des deutschen Genius kennen zu lernen oder sich wiederholt daran zu erbauen. Fast noch erfreulicher war uns aber die sichtbare Bestätigung der schon öfter von uns ausgesprochenen Ueberzeugung, dass Bach's Gesangwerke in guter Ausführung nicht bloss die Kenner und Musiker zur Bewunderung entflammen, sondern auch das Gemüth der durch allgemeine Bildung nur überhaupt für Musik empfänglichen Menge tief aufregen und in eine durch die edelsten Gefühle, deren der Mensch fähig ist, gehobene Stimmung versetzen. Allerdings bleibt auch das Kunst-Genie, das sich in der unerhörten Polyphonie Bach's offenbart, nicht ohne einen gewissen imposanten, oft überwältigenden Eindruck auf die Menge, obwohl sie den in einander fliessenden Strömungen derselben nicht zu folgen im Stande ist; aber das eigentlich ewig Dauernde, das Unsterbliche in seinen Werken ist das Idealgeistige, das er im Schaffen des Melodischen und in der Vereinigung desselben mit dem Harmonischen wie Keiner offenbart, und der Ausdruck dieses idealen Elementes, das von innen heraus seine Tonweisen gestaltet und seine Empfindungen verklärt, ist es eben, dessen zwingende Gewalt auf das Innere des Hörers einen unwiderstehlichen Zauber übt, auch auf diejenigen, die ohne eigentliches musicalisches Wissen sich nur unbefangen und reines Sinnes ihr hingeben und sie auf sich wirken lassen. Und es ist gewiss, um dieses Verständniss für Bach zu gewinnen, das mit dem contrapunktischen gar nichts oder doch nur sehr wenig zu thun hat, mussten wir erst durch die ganze Entwicklungs-Periode unserer Tonkunst, ja, auch unserer Literatur und gesammten Cultur hindurchgehen. Erst dadurch, dass nicht unser berechnender Musikverstand, sondern unser schlummerndes Musikgefühl durch Haydn, Mozart und Beethoven so geweckt und so vollkommen entwickelt worden ist, wie es die Geschlechter der früheren Jahrhunderte kaum ahnten, sind wir befähigt worden, in die Tiefe des Bornes, der bei Bach quillt, klar bis auf den Grund zu schauen und uns an dem ewig frischen Trank aus dem unerschöpflichen zu laben, während seine Zeitgenossen vor hundert Jahren ihre ganze Bewunderung des Heros fast nur auf sein ungeheures Kunstwissen und seine beispiellose contrapunktische Technik gründeten.

So erscheint denn wirklich, wie Göthe von der Poesie sagt, auch in der Tonkunst das Schöne, das in Bach's „tiefer Brust entsprungen", erst jetzt, „wo es durch Jahre durchgedrungen, in vollendeter Gestalt:

Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren."

Aus Frankfurt am Main.

Die fast aller Orten bestehende löbliche Einrichtung, noch vor dem Osterfeste den Programmen Genüge geleistet zu haben, um mit Eintritt des von Allen ersehnten Frühlings die Concertsäle schliessen und von den Mühen des Winters ausruhen zu können, befolgen hierorts nur das Museum und der Philharmonische Verein, während die beiden grossen Gesang-Vereine es lieben, den Schluss ihrer öffentlichen Aufführungen alljährlich hinaus zu schieben, bis die Sonne nahebei den höchsten Standpunkt über unseren Häuptern erreicht, und Musik zu hören mehr Pein als Vergnügen ist. Dennoch bringt es der Cäcilien-Verein regelmässig nur zu vier, der Rühl'sche gar nur zu drei Concerten. Es ist nicht Absicht dieser Zeilen, auf die Leistungen der mit ihrer Aufgabe bereits zu Ende gekommenen Institute einen kritischen Rückblick zu werfen; es soll nur vorläufige Kenntniss gegeben werden von den Veränderungen, die sich in den letzten Monaten im Musikbereiche ergeben haben — Veränderungen, die geeignet sein dürften, den Dingen nach einigen Seiten hin alsbald einen wesentlich anderen Typus aufzudrücken, vielleicht sogar den musicalischen Horizont Frankfurts zu erweitern.

Schon in Nr. 52 dieses Blattes vom letzten Jahrgange spricht der Berichterstatter „— — nn" von hier aus von der „anhaltenden gänzlichen Stimmlosigkeit" des Herrn Musik-Directors Messer. In Folge dieses Zustandes, der sich bereits bis zum Alleräussersten gesteigert hatte, fand sich Herr Messer im Monat Januar genöthigt, die Functionen der drei von ihm geleiteten Institute auf andere Künstler übertragen zu lassen. Sohin überkam die Leitung der Museums-Concerte Herr Capellmeister Gustav Schmidt, die des Cäcilien-Vereins Herr Friederichs und jene im Philharmonischen Vereine Herr Heinrich Henkel — sämmtlich provisorisch. Das Museum betreffend, erkannten schon vor einigen Jahren Mitglieder des Vorstandes die Nothwendigkeit, die Leitung aus mehrfachen Gründen wieder in die Hände des Theater-Capellmeisters zu legen, wie es bis zu Guhr's Ableben 1848 bestanden. Um dieses zu ermöglichen, musste obiger Fall eintreten. Wie im politischen, so im Kunst-Leben. Ausserordentliches muss sich ergeben, bis zur Verwirklichung längst für nothwendig erkannter Aenderungen und Verbesserungen geschritten werden kann. Diese Veränderung dürfte mithin unter allen Umständen festgehalten werden. Hingegen wird Herr Messer in Leitung des Cäcilien-Vereins, die er seit 1842 in Händen gehabt, nicht leicht zu ersetzen sein, hauptsächlich wegen der seit der Gründung des Vereins bestehenden vorwiegenden Hinneigung der Gesellschaft zu Seb. Bach. Nach dieser Richtung hin war Messer's Wirken von hoher Bedeutung. Noch im Jünglingsalter hatte er Gelegenheit, sich durch Schelble selber mit dem Wesen des riesigen Erzvaters deutscher Gesangmusik aufs beste vertraut zu machen, das ihn jedoch nachgerade zu jenem Standpunkte von Exclusivität geführt, den man mit „Bachomanie" bezeichnet. Ein Musik-Director aber, er stehe, wo immer, soll sich vor Einseitigkeit bewahren, er soll seinen Gesichtskreis durch Vorliebe für einen einzigen Autor nicht beschränken lassen, auf dass er nicht gegen alle anderen mehr oder minder ungerecht werde und sie nach Umständen nur als Lückenbüsser oder zu Decorations-Veränderungen benutze.

Der Philharmonische Verein hat bei seiner letzten Production am 22. März bereits Gelegenheit gefunden, sich über die Wahl seines neuen Dirigenten zu freuen. Herr Henkel zählt zu den intelligentesten Musikern Frankfurts, auch ist er in Leitung von Massen kein Neuling mehr, indem er seit einigen Jahren in der Domkirche — freilich nur bei ausserordentlichen Veranlassungen — die Kirchenmusik geleitet hat. Seine künstlerische Bildung erfolgte nach vorhergegangenen Gymnasial-Studien, ruht somit auf breiterem Fundamente, als bei Musikern gemeinhin getroffen wird. Nicht minder zeichnet er sich durch urbane Lebensformen aus, womit sich vornehmlich in Dilettanten-Orchestern weit mehr erreichen lässt, als mit einem schroffen und herrischen Wesen. Es ist wohl aber diesem Vereine wegen seiner fast maasslos bewiesenen Geduld und Ausdauer endlich ein Aufschwung zu einer höheren Sphäre zu wünschen. Schon seit 1832 bestehend, erhält er sich unter einer Reihe unfähiger oder stiefväterlich verfahrender Dirigenten auf nur niedriger Stufe künstlerischen Werthes seiner Leistungen. Hoffen wir, dass es dem Bemühen Henkel's gelingen werde, in dem so ausserordentlich musikliebenden Frankfurt neben dem Theater-Orchester doch noch ein zweites, wenn auch kleineres, hinzustellen, dessen Leistungen etwas von künstlerischer Gewandtheit zeigen und sich durch reine Stimmung auszeichnen. Ohne jedoch den bisher gewohnten Schlendriansgang zu verlassen und sich zu begnügen, von der Hand in den Mund zu leben, d. h. sich lediglich auf Einüben solcher Werke zu beschränken, die auf dem nächsten Concert-Programme figuriren sollen, wird auch die neue Locomotive die Dinge nicht merklich vorwärts bringen.

Möge überhaupt eine zwölfjährige Beobachtung die intelligenteren, aber nicht „verbohrten" Musikfreunde belehrt haben, dass, gleichwie das Cumuliren mehrerer Aemter in Einer Hand im Staatsdienste meist immer Resultate zum Nachtheil der betreffenden Dinge liefert, in gleicher Weise dieses im Dienste der Tonkunst der Fall ist, und zwar um so gewisser, wenn es sich um sorgsame Pflege verschiedener, aus einander liegender Kunstgattungen han-

delt. Es dürfte vielleicht zu keiner Zeit ein Dirigenten-Genie gegeben haben, das bei bestem Wollen der *Musica sacra* und auch der *Musica profana* (in allen Zweigen der letzteren) in gleicher Weise gerecht gewesen und das weder hier noch dort Missgriffe gethan hätte. Dem Ungethüm, „Classicomanie" benannt, das auch hier den Concertsaal lange Zeit hindurch beherrschte, ist der Verfasser schon vor zehn Jahren zu Leibe gegangen. (Siehe Frankf. Conversations-Blatt, Nr. 4 und 5, 1850.)

A. S.

Aus China.

Peking, im 57. Jahre des 76. Cyklus.

Verehrter Herr Redacteur!

In Nummer 3 Ihrer vortrefflichen Musik-Zeitung, die ich mir regelmässig per Telegraph hieher senden lasse, ist, wie ich sehe, die Rede von unserem Fünfnoten-System. Damit hat es seine Richtigkeit; und um Ihnen zu zeigen, wie sich bei echt chinesenhafter Benutzung der fünf Töne herrliche Effecte damit erzielen lassen, sende ich Ihnen meine Uebertragung des englischen National-Hymnus für Chinesen-Orchester. Leider hat Seine himmlische Majestät nach der berühmten Peiho-Affaire die Aufführung dieses herrlichen Werkes bei Todesstrafe untersagt!
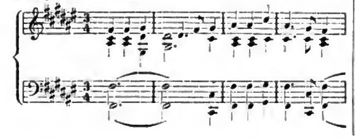
Ich glaube nicht, verehrter Herr Redacteur, dass einer Ihrer deutschen Herren Componisten (auch die Zukunfts-Componisten nicht, deren Accordstellungen, wie Sie sehen werden, bei uns gar nichts Neues sind) eine bessere Harmonisirung wird zuwege bringen können; und indem ich nur noch mir zu bemerken erlaube, dass die berühmte Schwarzetasten-Etude nicht von Döhler, sondern von Chopin herrührt, der sie während meiner Studienzeit in Paris niederschrieb, grüsse ich Sie mit aller Chinesen-Achtung.
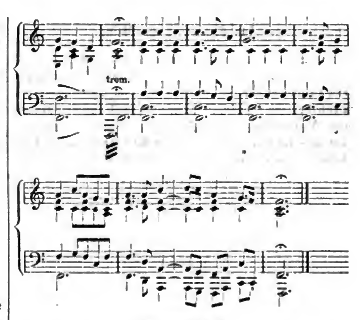
Ihr

Dschin-tschong,
Ober-Hof-Musikmeister Sr. himmlischen Majestät.

God save the Queen.

Im englischen Zeitmaasse.





Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das dritte Concert des kölner Männergesang-Vereins fand am 25. März unter Leitung des Herrn Musik-Directors F. Weber Statt. Der Verein trug eine gute Auswahl von Gesängen von B. Klein, F. Weber („Ihr Bild"), F. Schubert („Mondenschein"), J. Dürrner (schottisches Volkslied), Fr Silcher („Drauss' ist Alles so prächtig") und Rob. Franz („Rheinweinlied" von Herwegh) mit schönem Klang und ausdrucksvoller Schattirung vor. Das Rheinweinlied von Franz ist gut gearbeitet, aber für einen patriotischen Gesang, den Volk oder Heer anstimmt, hat es nicht Schwung genug. Ausser diesen Gesammt-Gesängen trug Herr Andr. Pütz die zwei hübschen Lieder von H. Marschner, Op. 182, welche der Componist ihm gewidmet hat, sehr gut vor, und Fräul. Julie Rothenberger von hier sang die Romanze der Alice (freilich kein Concertstück) und Mozart's „Veilchen" mit Beifall.

Die Intermezzo's durch Instrumentalmusik (Kammermusik) bestanden dieses Mal in dem Vortrage eines Andante und Rondo für Violine von Vieuxtemps durch Herrn Concertmeister Grunwald, in dem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in *C-moll*, Op. 66, von F. Mendelssohn, und für Pianoforte allein dem Notturno in *Des* von Chopin und dem Menuet aus der Sonate Op. 39 von C. M. von Weber. Fräul. Emma Suppus aus Frankfurt am Main (vgl. Nr. 12) trug das Trio mit grosser Fertigkeit und mit Geist vor, wie denn die jugendliche Künstlerin auch in den beiden Solostücken sich als eine recht talentvolle Pianistin bewährte, die den lebhaften Beifall, der ihr zu Theil wurde, mit vollem Rechte verdiente.

Die sechste Soiree für Kammermusik im Hotel Disch brachte zum Beschluss ein allgemein ansprechendes Programm, dem die zahlreiche Zuhörerschaft die grösste Theilnahme widmete: Beethoven's Violin-Quartett Nr. 5 von Op. 18, Schubert's Trio für Clavier u. s. w. in *Es-dur*, Op. 100, und Spohr's Doppel-Quartett Nr. 3 in *E-moll*. Die Clavierstimme im Schubert'schen Trio führte Herr Ferd. Breunung aus, den wir den ganzen Winter hindurch nur Ein Mal gehört hatten. Sein geistvoller und technisch vollendeter Vortrag der schönen Composition hob das Auditorium über die freilich nicht wegzuläugnenden (aber wohl wegzustreichenden) Län-

gen derselben vollständig hinweg und riss es zum lebhaftesten Beifall hin. Bei der überschäumenden Tonfülle Schubert's sollte man sich durchaus kein Gewissen daraus machen, eine verständig maassgebende Revision, die er selbst in reiferen Jahren sicher vorgenommen haben würde, walten zu lassen, da seine Sachen meist der Art ausgedehnt sind, dass die Verkürzung ohne alle Beeinträchtigung irgend eines Motivs Statt finden kann.

Die Wahl des Doppel-Quartettes von Spohr soll dem Vernehmen nach im Rathe der Kammermusiker beanstandet worden sein; nun, wenn dem wirklich also ist, so haben diejenigen, welche den Ausschlag dafür gegeben, eine über alle Maassen glänzende Genugthuung erhalten, indem das Publicum der Composition und deren vortrefflichem Vortrag, bei welchem Herr Grunwald an der ersten Violine sich selbst übertraf und alle Welt entzückte, mit der gespanntesten Theilnahme und sichtbarster Befriedigung lauschte und jeden Satz mit schallendem Applaus aufnahm. Fügen wir hier hinzu, was Riehl im Verlauf des Aufsatzes über Spohr, aus dem wir oben einen Auszug gegeben, noch an einer anderen Stelle in Bezug auf dessen Virtuosität und Instrumental-Composition sagt: „Es lag ihm fern, die Ueberlieferungen des classischen Kammerstils zu zersprengen durch seine Virtuosität, er wollte sie nur verjüngen, auffrischen, romantisiren, und setzte und spielte in diesem Sinne. Er führte das Quartett aus dem Hause der Kunstfreunde in den grossen Concertsaal, aber er verstiess das Quartett nicht, nach neuen unerhörten Formen lüstern. Er fühlte wohl, dass ein Solo-Quartett eigentlich ein Widerspruch in sich ist, weil das Quartett eben nur vier gleichberechtigte Stimmen, folglich keine bevorzugte Solostimme kennt Allein er verhüllte sorgsam diesen Widerspruch, indem er den drei begleitenden Stimmen im Reize fein ausgesonnener Modulationen zu ersetzen suchte, was sie an melodisch-contrapunktischer Selbstständigkeit zu Gunsten der Solostimme verloren." — Und zum Schlusse: „In einer Zeit, wo man es kaum mehr wagte, eine ganze Sinfonie zu einem Concert-Abende zu spielen, sondern höchstens ein ausgewähltes Adagio oder Scherzo, wo das Quartett sich gar verkrochen hatte in das stille Kämmerlein alterthümelnder Liebhaber, wo Mozart mehr und mehr, Gluck fast ganz von der Bühne verschwand, wo selbst eifrige Classicisten Händel's Sologesänge für alten Plunder hielten und Bach kaum mehr genannt wurde, wo die Musik-Zeitungen statt trockener Kritik lieber Kunst-Novellen und Feuilleton-Spässe brachten, wo die Arrangements der wälschen Oper nebst Tanzmusik, Variationen und ähnlichem Kram die Dilettanten fast allein noch fesselten, wo in Stil und Satz der Mode-Componisten eine nie erhörte Leichtfertigkeit und Sudelei eingerissen war — in dieser schlimmsten Zeit, etwa um das Jahr 1820, galt Spohr als der strengste, geschulteste unter den jüngeren Romantikern. Solchen Ruhm suchte er in Wort und That zu behaupten, und sein Urtheil klang darum nicht allerwegs so mild, wie Weber's. Wir sind seitdem zu manch anderem Grundsatze über die ästhetische Reinheit in der Tonkunst gekommen, und allerlei Eigenart der Spohr'schen Satzweise, die vor vierzig Jahren mustergültig erschien, dünkt uns jetzt manierirt. Für seine Zeit aber war der Meister ein würdiges Vorbild unter den jüngeren Genossen, ein Mann des höheren und idealeren Strebens vor vielen Andern, und das sollten wir stets in dankendem Gedächtnisse behalten."

Crefeld. Der Instrumental-Verein, der sich hier seit Anfang des Winters aus einem Kreise strebsamer junger Musikfreunde gebildet hat, die ihre Mussestunden unter Leitung des Herrn Musik-Directors G. Rieger der Pflege der Tonkunst widmen, hat durch zwei Soireen im Hotel de la Redoute (die letzte am 27. März) bereits grosse Theilnahme erregt und ist ihm Ausdauer und beharrliche Verfolgung einer ernsten Richtung zu wünschen.

Mainz, 26. März. Mittwoch den 21. März gab die mainzer Liedertafel und der Damengesang-Verein unter Leitung ihres Dirigenten, des Herrn Friedrich Marpurg, im Casinosaale ein Vereins-Concert mit grossem Orchester. Des Programm's sämmtliche Nummern waren Compositionen von Beethoven. Erste Abtheilung: 1. Grosse Ouverture zur „Leonore". 2. Opferlied, Text von v. Mattbison, für Solo und Chor. 3 *Sinfonia eroica* (Nr. 3, *Es-dur*). Zweite Abtheilung. Die Ruinen von Athen. Nach dem dramatischen Festspiele von Kotzebue mit verbindendem Gedichte für Orchester, Chöre und Soli. Der Gegenstand ist nach der neuen Bearbeitung: Inauguration des neuen Griechenlands, das nach Abwerfung des türkischen Joches auf den Ruinen von Athen entstanden ist.

Von den durch den neuen Director des hiesigen Stadttheaters, Herrn Dr. Hallwachs, vorgeschlagenen Candidaten für die Dirigenten-Stelle des Theater-Orchesters hat das gemeinderäthliche Comite gestern den Herrn Capellmeister Friedrich Marpurg (Dirigenten der Liedertafel und des Damengesang-Vereins) gewählt. Man darf wohl hoffen, dass Marpurg's anerkannt tüchtige und eingreifende Leitung für das Orchester von wesentlichem Vortheile sein wird. Seine bisherigen Functionen behält Herr Marpurg bei. — Rich. Wagner's „Rheingold" (die erste Abtheilung der „Nibelungen") befindet sich bei Schott's Söhnen unter der Presse.

Frankfurt a. M., 1. April. Der Saal zum Weidenbusch, in welchem seit einem vollen Jahrhundert alle grossen Concerte Statt gefunden, existirt nicht mehr. Nachdem am 23. März der Seibt'sche Gesang-Verein (ein gemischter Chor von circa 80 Stimmen unter Leitung von Fräul Selbt) durch eine Aufführung von zumeist Bruchstücken aus Oratorien und Kirchenwerken „zum Besten der Prediger-Witwen und Waisen in Mähren" den Saal zum letzten Male gefüllt hatte, wurde er schon am anderen Tage demolirt, weil überhaupt mit dem altberühmten Gasthofe grosse Veränderungen vorgenommen werden. Für nächsten Winter wird es also an einem für grosse Concerte nöthigen Raume fehlen, so dass diese wohl sämmtlich ausfallen dürften, denn zu dem neuen Saalbau werden so eben erst die Fundamente gelegt.

Das Theater feiert gegenwärtig seltene Feste. Fräul. Frassini-Eschborn gastirt und macht neben Furore auch volle Häuser. Bereits ist sie als Dinorah (3 Mal), dann in Rigoletto und als Gräfin in Figaro's Hochzeit aufgetreten. Meyerbeer hat sich besonders bei ihr zu bedanken, denn sie macht seine Oper geniessbar. Die liebenswürdige Künstlerin ist ganz vortrefflich, eine würdige Tochter ihrer berühmten Mutter.

Regensburg, 24 März. Ich erlaube mir, über die Aufnahme des gestern aufgeführten Oratoriums „Das verlorene Paradies" von Fr. Schneider zu berichten, dass dieselbe eine ungetheilt beifällige war und dass zum Schlusse der verdienstvolle Veranstalter und Dirigent der Aufführung, Dom-Organist Jos. Hanisch, wiederholt hervorgerufen wurde. Sämmtliche Partieen der Erzengel waren sehr gut besetzt, namentlich aber auch die des Adam und der Eva durch den Opernsänger van Gylpen, der sich schon öfter als vortrefflichen Kammersänger bewies, und die Frau Dr. Stöhr, die ohnehin längst der Liebling des Publicums sowohl ihrer ausserordentlichen Leistungen als ihrer oftmaligen freundlichen Unterstützung der Aufführungen wegen geworden ist. Die Chöre gingen vortrefflich, und rissen besonders die gewaltigen Fugensätze: „Ihm ist gegeben alle Gewalt" (Nr. 11), und „Die den Herrn fürchten, barren Seiner Gnade" und die Schlussfuge: „Alle Lande müssen Seiner Ehre voll werden" — zur lebhaften Bewunderung hin. Die Anzahl der Mitwirkenden überstieg die Zahl von 300. M.

Stettin. Am 31. März fand unter der Leitung des Herrn Musik-Directors G. Flügel die erste Vesper des Schlosskirchen-Chors in der Schlosskirche Statt, bestehend aus geistlichen Liedern und Gesängen und Orgel-Vorträgen. Die Einnahme war zum Besten eines zu gründenden Orgelbau-Fonds für die Schlosskirche bestimmt.

In Dresden starb am 6. März der Violoncellist J. F. Dotzauer, seit 1811 Mitglied der k. Hofcapelle. Der Verstorbene war 1783 zu Hässelrieth bei Hildburghausen geboren. Als Componist hat sich Dotzauer durch zahlreiche Werke für sein Instrument bekannt gemacht; auch eine Oper, mehrere Messen und eine Sinfonie schrieb er.

Wien. Der berühmte Liedersänger Herr Stockhausen trifft nächste Woche zu Concerten in Wien ein.

Vieuxtemps ist in Petersburg angelangt; sein erstes Concert fand am 21. März Statt.

* **Brüssel,** 21. März. Die Journale von Rouen und Paris und der hiesige Moniteur beschreiben den feierlichen Act der Einweihung der grossen Orgel in der Kathedrale zu Rouen; der Um- und Neubau derselben war von der französischen Regierung den Orgelbauern Merklin und Schütze in Brüssel und Paris anvertraut worden, und sie haben ihre Aufgabe, wie nach ihren bisher gelieferten meisterhaften Arbeiten nicht anders zu erwarten war, vortrefflich gelös't. Es fanden zwei grosse Orgel-Concerte Statt, die mehr als siebentausend Zuhörer nach der Kirche zogen. Auf die Einladung des Herrn Erzbischofes hatten sich die Herren Baptiste (Organist von St. Eustache), Sergent (Notre Dame), de Vilbac (St. Eugen) aus Paris und Herr Lemmens, Lehrer des Orgelspiels am Conservatorium zu Brüssel, nach Rouen begeben, um das neue Instrument hören zu lassen. Die alte Orgel war gerade vor hundert Jahren eingeweiht worden; die neue ist eine zweiunddreissigfüssige mit vier Manualen, jedes von 54 Tasten, einem freien Pedal von 27 Tasten, 15 Combinations- und Koppel-Pedalen und 58 Stimmen, mit einem Bombardon von 32 und acht 16füssigen Bässen. Die verschiedenen Klangfarben der Register stehen im schönsten Verhältnisse zu einander, die Labialstimmen haben eine sanfte Weichheit und eine majestätische Tonfülle, die Zungenwerke sind mannigfach und nirgends zu scharf und schneidend, die Kraft des vollen Werkes wahrhaft mächtig und grossartig. Die Mechanik, Ansprache des Tones u. s. w. sind ausgezeichnet.

Am ersten Tage eröffnete der Erzbischof die Feierlichkeit durch die Einsegnung der Orgel; dann spielten die Herren Organisten aus Paris und Herr Klein, Dom-Organist von Rouen; mit ihren Vorträgen, lauter eigenen Compositionen, wechselten Gesänge von Haydn, Mosart und Händel ab, welche der Kirchenchor unter Leitung des Herrn Abtes Blüat sehr schön ausführte.

Am zweiten Tage (den 2. März) spielte Herr Lemmens allein und erregte ungeheuren Beifall. Nach einer Introduction spielte er ein Orgel-Concert von Händel in vier Sätzen, eine freie Phantasie, ein grosses Orgelstück „Hosanna" in zwei Theilen von seiner Composition, Präludium und Fuge in *D-moll* von J. S. Bach, ein Gebet in *F-dur* und zuletzt eine grosse Phantasie zum Schlusse.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 16. **KÖLN, 14. April 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Aus Wiesbaden.

[Meyerbeer's Dinorah.]

Wir haben's, wir haben's!—zwar nicht den Stein der Weisen, aber das Zugmittel für die kommende Saison: „Dinorah" oder die Wallfahrt nach vollem Hause von Giacomo Meyerbeer. Ja, es ist da, das von unseren leichtsinnigen Nachbarn vergötterte *Chef d'oeuvre,* und siehe, ich glaube nicht zu viel zu sagen: wir sind enttäuscht. Auch hier zwar gibt es, wie aller Orten, unzurechnungsfähige Enthusiasten, die Alles, besonders aber das Frappirende, beklatschen, in eine Art Raserei gerathen und durch ihr Beispiel eine grosse Menge auch zum Dreinschlagen animiren. Wenn aber wir Menschen alle dem Einen da oben für alles Gute, das wir geniessen, Dank schulden, so ist auch Meyerbeer einem Einzigen in der Höhe verpflichtet für den Erfolg, den ihm dieser Eine mit empfänglichem Gemüthe und zwei harten Händen hier erringen half.

Dinorah wurde in Einer Woche drei Mal gegeben, und ich genoss sie auch zu dreien Malen. Ein Theil der Zuschauer, ein sehr jugendlicher, war auch durch das viele Naturgeschichtliche, was zu beobachten sein werde, angezogen worden. Denn glauben Sie es mir nur, wir hatten überall die Wirklichkeit vor uns: eine wirkende, wirkliche, lebende Ziege und auch wirkliches Wasser. Fräul. „Bella", das fest engagirte neue Mitglied der *Opera buffa,* geniesst bereits die vollste Gunst des Publicums, besonders des jüngeren Theiles; und für das wirkliche Wasser schwärmt vollends Alles. Welch ein plötzlicher Umschwung zu Gunsten der Hydriatik! Die zujauchzenden Hallohs bei dem Erscheinen von Miss Bella, die selbst im Finale des zweiten Actes nicht zurückgehalten werden, sind ein Beweis, welcher Gunst sich bereits das neue Mitglied erfreut und dass das wirklich Gute sich unaufhaltsam Bahn bricht. Jedoch alle diese Hallohs mussten erbleichen und verstummen gegen die Ah's und Oh's, die den in der That vollendeten Decorationen galten, von den bekannten Herren Mühldorfer aus Mannheim angefertigt und geleitet.

Um auf das Haus, d. i. dessen Besetzung, zu kommen, so muss ich Ihnen sagen, dass im Ganzen eine peinliche Leere herrschte; in den höheren Regionen war eine nicht zu läugnende Fülle, dagegen waren die niederen von den Höheren verlassen. In den Niederungen, wo ich ganze Reihen Stühle leer sah, waren aber auch erhöhte Preise. Trotz einer freilich nur unbedeutenden Preis-Ermässigung bei der zweiten und dritten Vorstellung wollte sich das Haus nicht füllen. Sonntag den 18. März war die erste, Mittwoch die zweite und Sonntag den 25. März die dritte Aufführung der Oper. Die Besetzung war folgende: Dinorah (Fräul. Typka), Hoël (Herr Simon), Corentin (Herr Schneider), ein Jäger (Herr Abiger), ein Mäher (Herr Stritt), erster und zweiter Hirtenknabe: Fräul. Barth und Fräul. Schönchen. Bei der dritten Aufführung wurde die Partie des Mähers von Herrn Peretti, den Unwohlsein bei den ersten Vorstellungen verhindert hatte, gesungen.

Vorab möchte ich betonen, dass die Oper auf dem Zettel „Romantisch-komische Oper" genannt wird; sie hat aber lyrische, tragische, ja, schauderhafte Momente, und nur die mehr alberne als komische Figur Corentin's scheint dazu ersehen zu sein, den Eindruck jener abzuschwächen.

Die Ouverture, ein effectvolles Musikstück, hat hier jedes Mal sehr gefallen, wodurch indess noch immer der musicalische Werth derselben in Frage gestellt bleibt. Dasselbe Publicum liess weit bessere, gehaltvollere Ouverturen—zwar nicht mit einer Interpretation versehen—völlig theilnahmlos an sich vorübergehen. Ich erlaube mir, die geehrten Leser Ihres Blattes auf Nr. 19, 20 und 21 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung aufmerksam zu machen, welche einen umfassenden Bericht aus Paris über die Aufführung der Dinorah enthalten, der auch einen vortrefflichen Leitfaden für den Berichterstatter einer hier erschei-

nenden Zeitung abgegeben zu haben scheint. Ich füge dessbalb nur einige, die hiesige Aufführung betreffende Bemerkungen hinzu.

Die Arie des Hoël: „Mächtige Kunst der Magie", ist fliessend und für den gewandten Sänger dankbar geschrieben, erinnert an Lortzing's Stil. Herr Simon ist ganz der Sänger, sich hier den ersten Beifall am Abende zu erobern. Die in der Oper zu Oefterem vorkommenden langen Dialoge könnten von Fräul. Typka und Herrn Simon dramatisch lebendiger behandelt werden. Herr Schneider behandelt auch hierin seinen ihm zugewiesenen Theil bedeutend wirksamer.

Originel ist die Composition des „Auf, entweicht, ihr Geister", die so genannte Beschwörungsformel, deren Reprise eigenthümlich ist durch die nachschlagenden Achtel des Corentin. Dann entspinnen sich bald wieder die nirgend zu verläugnenden Tanz-Rhythmen, besonders bei „Ja, ein Schatz".

Das nachfolgende Terzett zwischen Dinorah, Hoël und Corentin ist gut; zurückhalten aber kann ich nicht damit, dass es gleich sehr an die Zauberflöte und an die Schöpfung erinnert. Das zu tief stimmende Glöckchen war sehr störend. Alle drei singen: „Ach holdes Glöckchen, töne fort!" in welchen Wunsch ich nicht einstimmte. Solche nicht zur Musik gehörende Nebensachen — z. B. eben so ein permanentes Glockengeläute — sind nur störend und ziehen das Ohr des grössten Theiles des Publicums seitab.

Der zweite Act, dem eine lustige Introduction im $^3/_4$-Tacte vorangeht (Walzer), zeigt uns eine prachtvolle Mondnacht der Herren Mühldorfer, ein wahres Meisterwerk dieser Herren der Schöpfung. Der Chor „O wie gut, o wie rein ist Vater Ivon's Wein" ist gut wie der Wein, dessen seltene Eigenschaften er besingt, ohne gerade originel zu sein. Der Dialog der zwei Nachzügler — zwei komische Personen der komischen Oper, die aber keinen Ton zu singen, dagegen desto mehr von dem abenteuerlichen Leben Dinorah's zu erzählen haben — wäre wohl etwas zu kürzen, wiewohl er eine Würze für die Höhen ist. Nach der schönen Romanze Dinorah's kommt das vielbesprochene Schatten-Duett, eine Walzer-Melodie, in welcher Meyerbeer allerdings Lanner, Labitzky, Strauss u. s. w. übertroffen hat. Etwas Einschmeichelndes und Anmuthiges ist ihr nicht abzustreiten, den Unsinn des Kunstgriffes der Situation wird Niemand vertheidigen wollen. Fräul. Typka ärntete nach dieser Scene Beifall und Hervorruf. In gesanglicher Hinsicht ist Fräul. Typka durchaus befriedigend.

Nach der Verwandlung sehen wir eine prachtvolle Landschaft mit See, Mond und der entsetzlichen Brücke. Originel sind die Couplets Corentin's: „Montag fängt die Woche an", von Herrn Schneider trefflich gesungen und durch seine hohe Begabung für komisches Spiel aufs wirksamste unterstützt. Ueber Dinorah's mysteriöse Legende, über deren eigentlichstes Heimatland die pariser Kritiker sich so vergebens den Kopf zerbrechen, scheint Corentin besser unterrichtet zu sein, denn er sagt nach den ersten Tönen: „Der Gesang ist mir nicht unbekannt!" Er kennt wahrscheinlich Verdi's Trovatore.

Nach der Rückkehr Hoël's von der Brücke bahnt sich der famose Schluss des zweiten Actes an; zunächst ein Duett zwischen Hoël und Corentin, welches Fluss und Charakter hat; aber man begegnet einer stets und stets wiederkehrenden ordinären Orchester-Figur — einer Phrase von vielleicht vier Tacten, die unangenehm berührt.

Trotzdem, dass der weitere Verlauf des oben genannten Duettes eines der besten Musikstücke ist, benahm sich das Publicum dennoch kalt; jedenfalls war es immer zu sehr gespannt auf den Einsturz der Brücke, der auch wirklich derartig menschenquälend täuschend ist, dass alle Theilnahme an der Musik aufhören muss. Vorher gestaltet es sich noch zu einem Terzett, in welchem manches Gute ist, wenn nur nicht auch hier Tanz-Rhythmen und chromatische Modulationen vorherrschten.

„Donner rollen, Stürme toben", singt Corentin.

„Welche Lust, die Stürme toben", singt Dinorah.

„Ha, was seh' ich? die Ziege! Ja, sie ist da!" singt Hoël.

„Bella! ach, bist du da? Du bist treu geblieben. Komm zu mir! Meine Hochzeit ist hier!" singt Dinorah.

Der Himmel zürnt, das Orchester ras't, die Ziege schlendert über die Brücke, das Publicum hält den Athem an, Dinorah fliegt auf die Brücke, der Bella nach, und: Krach! Krach! „als wären alle Himmel geborsten, stürzt sie" — Dinorah nämlich — hinunter in die gähnende Tiefe mitsammt der morschen Brücke, und „von des Giessbachs reissenden Fluten geschwellt", stürzen aus einem Reservoire mächtig und breit hervor 3—4 Ohm bereit gehaltenes Wasser, dessen Entfesselung auf die Note trifft, und in welches man Dinorah niedersinken sieht. Das Publicum erbleicht vor Schrecken beim Anblicke der tobenden Elemente und der erschütternden Katastrophe — ein getreues Bild der haarsträubendsten Wirklichkeit —, bis es von Mund zu Mund geht, dass nicht Fräul. Typka in den Giessbach gestürzt sei, sondern statt ihrer eine — Riesenpuppe. Nachdem der Vorhang gefallen, ras't jetzt auch das Publicum; man klatscht, man ruft Mühldorfer heraus, ein „Alle!" dazwischen, und die Sängerin noch lebend mit hervorzerrend, erscheinen endlich die Herren Mühldorfer sen. und jun.; noch sieht und hört man, während sie danken, die Wasser rauschen und sich verlaufen.

Der dritte Act beginnt mit einer Intrade, die gar nicht zur Handlung gehört. Ein Jäger (Herr Abiger) singt das

schon oft besprochene Jagdlied, das einen recht munteren Rhythmus hat. Ein Mäher (Herr Peretti) kommt dann zufällig daher und singt das Sensen-Solo, während dessen er ab und zu die Sense wetzt. Endlich kommen in gleichem Schritt nnd Tritt und in guter soldatischer Haltung, hart neben einander gehend, zwei weibliche Hirten auch zufällig daher, singen einige nicht leichte Solfeggien und bedanken sich für den Beifall, den sie damit ärnten. Da sie nun zu Vier sind, singen sie ein Quartettchen. Das dem Ostertischgebet in der „Jüdin" nicht unähnliche Responsorium gefällt übrigens. In der Hörnerbegleitung aber steckt irgendwo eine durchgehende Note, die ich an allen drei Abenden als entsetzlich hart wahrgenommen habe. Die Romanze Hoël's: „Dich rächet meine Reue", ist im Stile Kücken's, von Abt's „Schwalben", Hölzl's „Thräne" u. s. w. geschrieben, allein sie wird gefallen, wenn sie auch gewöhnlicher Natur ist. Diese Natur verläugnet sich auch im Folgenden nicht. Dinorah's „Dies ist die Stelle, du standest da" u. s. w. klingt gemein, sie überbietet sich dann mit Hoël *à la* Verdi in maasslosem Schreien, und sie ärnten — einen rasenden Beifallssturm. Der Chor „O heilige Jungfrau" ist monoton. Die Rouladen Dinorah's auf „Heil'ge Jungfrau, sei gesegnet" (!!) bringen ihr wieder starken Beifall; nicht minder jene auf „O Madonna, Quell der Gnaden". Chor und Orchester sagen noch einmal unisono: „Ei, du hast geträumt!" — dann Procession zur Kirche, Fahnen mit dem Bilde der Himmelskönigin, im Hintergrunde der Bühne angelangt, lebendes Bild, Front gegen das Publicum, die Capelle von Ploërmel auf dem Berge sichtbar — mitten drein Corentin's Frage an Hoël: „Und der Schatz?" und dazwischen und daneben: „O heilige Jungfrau" 20—30 Mal — da haben Sie das Finale der ganzen Oper.

Nach dem Schlusse der Oper (bei der dritten Aufführung) ging um 11 Uhr Nachts ein Extrazug nach Mainz — dennoch war das Haus im Ganzen leer geblieben.

Gestern, Samstag den 31. März, ist das Theater mit Lucia geschlossen worden, und heute, Sonntag den 1. April, haben sich die Hallen (Höllen?) des Cursaales zu neunmonatlicher Wirksamkeit geöffnet, um menschenfreundlich mit der Heilkraft der Quellen zu wetteifern zur Ausrottung aller Hypochondrie und zur Ausgleichung der beweglichen Güter der Menschheit. W. W.

Aus Frankfurt am Main.

Den 7. April 1860.

Wenn ich Ihnen heute über das Wirken des Cäcilien-Vereins berichte, kann ich es nicht ohne tiefe Erschütterung. Das Halsübel des Directors des Vereins, Franz Messer, hat in den ersten Wochen dieses Jahres eine so unheilvolle Wendung genommen, dass er in diesem Augenblicke in Agonie liegt und jeder Hoffnungsschimmer erblasst ist. Der ausgezeichnete Organist zu St. Paul, Herr Friederich, welcher zu den tüchtigsten Clavierlehrern unserer Stadt gehört, und seit Jahren innig befreundet mit Messer, sich ihn mit Erfolg zum Vorbilde genommen hat, ist, von Messer selbst empfohlen, von dem Vorstande zum provisorischen Leiter des Vereins ausersehen worden. Er hat bereits das zweite Abonnements-Concert, welches Händel's Josua brachte, am Flügel dirigirt und zum Theil auch noch die Proben geleitet, die Messer noch mit gewohntem Feuereifer begonnen hatte. Der plötzliche Wechsel in der Direction und zum Theil auch der trostlose Zustand, in dem sich die Orchesterstimmen befanden, machte es bei der Kürze der Zeit unmöglich, das Werk, wie versprochen war, mit Orchester-Begleitung hinzustellen. Um so prächtiger konnte sich die Gewalt der Chöre in diesem herrlichen Werke entfalten. Die Begleitung am Flügel war im Geiste Messer's und befriedigte auch die strengste Kritik. Wer es begreift, was es heissen will, einen Chor von 200 Stimmen zum ersten Male in einem kolossalen Werke zugleich begleitend zu dirigiren, wird die hohe Befähigung des provisorischen Directors nicht verkennen können. Zum dritten Concerte war für dieses Jahr, wie 1858, die Matthäus-Passion Bach's mit Orchester ausersehen und die deutsch-reformirte Kirche zum Orte der Ausführung bestimmt. Die Aufgabe wurde für den neuen Dirigenten allerdings einerseits dadurch bedeutend erleichtert, dass dieses Werk, das hier zu seiner zwanzigsten Aufführung gelangte, bei den älteren Mitgliedern des Vereins in der That in Fleisch und Blut übergegangen war; konnte es doch im Jahre vorher ohne vorhergehende Probe in ausgezeichneter Weise dargestellt werden. Jedoch war gerade in diesem Winter eine grosse Zahl neuer Mitglieder eingetreten, und es bedurfte daher sorgfältiger Proben, namentlich für den kolossalen Eingangs- und Schlusschor, so wie für die zwar kleinen, aber äusserst schwierigen und durch die schnellen Tempi leicht verwirrt klingenden Doppelchöre des Volkes und der Jünger. Trotz der Schwüle, die das Hinsiechen des geliebten Meisters in den Gemüthern verbreitete, unterzog man sich doch mit grosser Liebe der Aufgabe, und selbst in der bangen Ahnung, dass sein Scheiden mit der Aufführung zusammentreffen könne, entschloss man sich doch, die Sache durchzuführen, als ein Opfer der Liebe für den, der auf seinem Schmerzenslager unausgesetzt des Vereins gedachte und in freien Augenblicken noch an den herrlichen Offenbarungen seines Meisters sich tröstend erquickte. So wurde die Matthäus-Passion gestern Abends in der Kirche recht

eigentlich dem sterbenden Meister gesungen, mit Ernst und Weihe, und wenn auch nicht ganz mit der Vollendung, wie er sie selbst zwei Jahre vorher gebracht hatte, so doch besonders in den Chören mit grosser Gediegenheit und in glücklicher Verschmelzung der Stimmen, wie man sie nur in einem so durchgebildeten Vereine finden kann. Die Soli, zum grösseren Theile in neuer Besetzung, waren im Ganzen befriedigend. Die Damen Fräul. Barth von Wiesbaden (Sopran) und Fräul. Joh. Martin von hier (Alt) hatten ihre schwierigen Partieen mit Eifer studirt, und namentlich die erstere sang Recitativ und Arie recht schön; im Duett fühlte man, dass die beiden Stimmen nicht mit einander vertraut waren. Die Partie des Christus sang Herr Hill (Bass) mit seiner wundervollen Stimme zum ersten Male und sehr befriedigend, zum grösseren Theile ergreifend schön. Er wird bei Wiederholung gewiss ganz in den schlicht-grossen, alle modernen Effecte abweisenden Geist Bach's eindringen. Herrn Baumann's Evangelisten-Partie sammt den Tenor-Arien war auch diesmal, wie früher, aus Einem Gusse, ein freies Schaffen, wie es nur dem ganz in den Geist des Werkes eingedrungenen Sänger möglich ist. Der Eingangschor, jener grösste aller Chöre, machte, getragen von dem aus 100 Kinderkehlen schallenden *Cantus firmus*: „O Lamm Gottes", in seinem wunderbaren Aufbau einen überwältigenden Eindruck. Der Schlusschor mit seinen ergreifenden Worten: „Und rufen dir im Grabe zu: Ruhe, sanfte, sanfte Ruh'", war wie ein Abschied des Vereins, dem lieben Meister auf sein Sterbelager hinüber gerufen. ----nn.

Aus Brüssel.

[Richard Wagner's Concerte.]

Den 6. April 1860.

Geehrter Herr! Der musicalische Referent der „Indépendance" vom 5. April widmet der Erscheinung Richard Wagner's hierselbst eine ausführliche Besprechung. Die Ansichten desselben über die Beweggründe des Reformators zu seinem Auftreten überhaupt, über sein Streben, Aufsehen zu machen, und dessen positive Förderung durch Liszt, negative durch Sie, will ich, obschon sie viel Wahres enthalten, übergehen, weil ich weiss, dass Ihnen mehr darum zu thun ist, das Urtheil unabhängiger Kritiker im Auslande über Wagner's Musik kennen zu lernen, als ihre Meinungen über seine Persönlichkeit. Eben so wenig können die an sich sehr richtigen Aeusserungen über das Verhältniss des wahren Künstler-Genie's und des Schaffens einer echt künstlerischen Natur zu der Production nach einem *a priori* aufgestellten System u. s. w. Ihre Leser besonders interessiren, da dieses alles in Deutschland und namentlich in Ihrer Zeitschrift schon oft und eindringlich gesagt worden ist. Bemerkenswerther ist nach einer warmen Anerkennung von Wagner's ausgezeichneten Eigenschaften in jeder anderen Hinsicht die Conclusion: „Allein dass er ein grosser Musiker sei, das können wir unmöglich einräumen; denn dieses Prädicat kommt nur dem begeistert schaffenden Künstler zu, und die Begeisterung ist unverträglich mit dem Produciren nach systematischen Formeln." —Im Verlauf des Artikels heisst es dann weiter:

Die Bruchstücke, die Wagner in dem Concerte aufführte, konnten durchaus keine vollständige Vorstellung von seinem System für Opernmusik geben, da dieses sich hauptsächlich durch die Verbannung der bisherigen Formen der Gesangstücke und Ersatz derselben durch declamatorische Recitative und Arioso's kennzeichnet. Es kann uns daher nicht wundern, dass das Publicum, welches etwas ganz Absonderliches erwartete, gewisser Maassen erstaunte, dass Wagner's Musik überhaupt Musik glich.

Das Concert begann mit der Ouverture zum „Gespensterschiff", einem Stücke ohne bestimmten Charakter und ohne die mysteriöse Farbe, die der Gegenstand verlangt. Je mehr man strebte, das Programm dazu in Einklang mit der Musik zu bringen, desto weniger war man im Stande, einen Plan in dem Ganzen zu entwirren. Diese Ouverture liess das Publicum sehr kalt.

Dagegen wurde der Einzug der zum Wartburgfeste Geladenen rauschend applaudirt. Diese Scene ist kräftig colorirt, energisch und mit einer rhythmischen Freiheit behandelt, die man bei Wagner sonst eben nicht oft antrifft. Der mächtige Klang-Effect der Trompeten verfehlt seinen Eindruck nicht.

Die Pilgerfahrt Tannhäuser's nach Rom ist ein vages und confuses Musikstück, voll dick aufgetragener Farben-Effecte und schroff abgebrochener Harmonieen; vergebens sucht der Zuhörer nach dem Leitfaden irgend einer vorherrschenden musicalischen Idee.

Die Ouverture zum Tannhäuser hat mehr Colorit, als die zum Gespensterschiff; es finden sich sehr pittoreske instrumentale Gruppirungen darin. Das wohl vorbereitete Crescendo am Schlusse hat grossen Eindruck gemacht.

Fragmente aus Lohengrin füllten den zweiten Theil des Concertes. In der Scene: „Der heilige Gral", sucht man wieder vergebens einen natürlichen und entwickelten Gedanken. Das Ohr erschlafft beim Anhören der geschraubten Harmonieen, deren Monotonie nur hier und da lärmende Klänge unterbrechen. Mehr Gutes kann man von dem „Erwachen am Morgen" und dem darauf folgenden Chor sagen, welcher eines der besten Musikstücke ist, die Wagner uns hat hören lassen; es ist melodischer und

besser rhythmisirt, als die früheren. Am Schlusse wieder ein wirksames Crescendo.

Es ist bemerkenswerth, dass die drei grössten Eindrücke von Wagner's Musik an dem Concert-Abende alle drei durch dasselbe Mittel, d. h. durch ein Crescendo, hervorgerufen worden sind. Dieses Verfahren ist bekanntlich keineswegs neu. Rossini, der es übrigens auch nicht erfunden hat, bedient sich desselben reichlich. Dem Eindruck der allmählichen Steigerung bis zur endlichen Explosion wird die Menge nie widerstehen. Der Ausbruch des Beifalls ist die Folge einer Nervenerschütterung, die in einer grossen Versammlung von Menschen ansteckend wird und selbst den Zuhörer, der dagegen auf seiner Hut ist, mit fortreisst. Das Crescendo ist eine Schnur mit einem Angelhaken, durch den sich das Publicum immer fangen lässt.

Wagner versteht die Kunst der Instrumentation und der Factur vortrefflich. Dieses Verdienst hat aber gar viel von seinem Glanze verloren, da es nicht mehr das so seltene Eigenthum einzelner Künstler ist, dass man ihnen desshalb ausnahmsweise die Armuth an Erfindung verzeiht. Das Ansehen der Geschicklichkeit im Machen und in der Benutzung der instrumentalen Hülfsmittel ist gesunken, während die Achtung vor dem Talente der Erfindung gestiegen ist.

Der Zweck der Musik ist, das Gemüth anzuregen, Eindruck auf das Gefühl zu machen; das Herz ist weit mehr ihr Ziel, als der Verstand; sie geräth auf Irrwege, wenn sie den Kreis der Empfindungen verlässt und sich in Verstandes-Combinationen einlässt. So scheint uns denn Wagner's grösstes Unrecht darin zu liegen, dass er die Melodie auf ein so geringes Maass ihres Werthes beschränkt, dass der Verstand allein sich für ihr Anpassen an den Text und an das Programm interessirt, während die Saiten der Seele dadurch nicht in Schwingung kommen. Dieses System, mag es noch so viele Anhänger zählen, beruht nichts desto weniger auf einem falschen Grundsatze.

Indem er die Melodie, d. h. den musicalischen Gedanken und dessen natürliche Entwicklung, unterdrückt, öffnet Wagner den Componisten ohne Erfindungs-Talent Thür und Thor. Ein Jeder kann am Ende mit einiger Anlage und dauerndem Fleisse sich das nöthige Wissen aneignen, wiewohl wir damit keineswegs sagen wollen, dass ein Jeder es Wagner'n gleich thun könne, da wir in ihm einen sehr intelligenten Musiker anerkennen; allein ohne Eigenthümlichkeit und Frische der Erfindung werden die Compositionen nach seinem Systeme eine sehr monotone Familien-Aehnlichkeit haben.

Wagner gefällt auch bei uns Manchem, bloss weil er ihm die Musik unter einer neuen Gestalt vorführt. Allein die Frage muss nicht sein, ob etwas neu sei, sondern ob es schön sei. Ist es schön, so wird ihm die Neuheit noch einen besonderen Reiz verleihen, aber an und für sich kann doch die Neuheit allein kein Verdienst sein. Man kann freilich in den alten Formen bleiben, den bewährten Traditionen folgen und doch schlechte Musik schreiben; aber man kann auch sehr schlechte aufs Tapet bringen, wenn man sich über jene ganz und gar hinwegsetzte; das wird doch Niemand läugnen wollen.

Uebrigens kann sich Wagner über das brüsseler Publicum nicht beklagen. Die Zuhörerschaft war zahlreich, aufmerksam und bereit, bei jeder Veranlassung eine freundliche Aufnahme fremder Kunstleistung zu bekunden. Auch das Orchester spielte mit Interesse und Eifer. Die Chöre wurden besser gesungen, als wir sie hier in der Oper je gehört, und der Componist des Lohengrin bewährte sich als einen ganz ausgezeichneten Dirigenten.

Aus Bonn.

[Die zwei letzten Abonnements-Concerte — Clavier-Concert von Norbert Burgmüller, gespielt von Herrn Schauseil. — Litanei in *D* von W. A. Mozart (ungedruckt). — Fräul. Pauline Wiesemann.]

In dem vorletzten Abonnements-Concerte am 14. März war es besonders das Clavier-Concert aus *Fis-moll* des leider der Tonkunst zu früh entrissenen Norbert Burgmüller, welches die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Musikfreunde in hohem Grade fesselte. Der wackere Pianist Herr Schauseil aus Düsseldorf verdient reichliche Anerkennung, dass er diese leider ungedruckte Composition Burgmüller's zum Vortrage wählte*). Das Concert zeichnet sich durch Originalität der Erfindung im ersten und im letzten Satze aus. Die poetisch empfundenen, seelenvollen Motive sind gut und schwungvoll bearbeitet, nur zuweilen etwas zu stark mit Hummel'schem Passagenwerk versetzt. Das Andante ist die schwächste Partie des Concertes, lehnt sich an Schubert'sche Andante's an und wird stellenweise die Clavier-Partie völlig von der nicht immer glücklich gewählten Instrumentation erdrückt. Im Ganzen macht uns das Concert den Eindruck einer reichen, üppig wuchernden Erfindungskraft, die aber noch nicht zu völliger Beherrschung der eigenen Ideen, nicht zur Fähigkeit formeller Abrundung gereift ist, und vielleicht auch, da dieses Concert eine der letzten Compositionen Burgmüller's, niemal zur eigentlichen Beherrschung der Form gereift sein würde.

Ausserdem hörten wir an jenem Concert-Abende die frische und liebliche Composition von Robert Schumann:

*) Auch Mendelssohn-Bartholdy schätzte dieses Concert und hat es in Düsseldorf öffentlich vorgetragen. Die Red.

„Zigeunerleben“, die uns aber durch die Instrumentation an Schwung und Wirkung zu verlieren scheint; die grosse Scene aus Gluck's Orpheus für Alt und Chor, die Ouverture zur Euryanthe und die siebente Sinfonie von Beethoven. Die Sinfonie ging so gut, wie wir von unseren mässigen Orchesterkräften erwarten können; in der Scene aus Orpheus hätten wir das Tempo etwas langsamer genommen gewünscht, und reichen auch wohl die Stimmmittel der sonst sehr von uns verehrten Sängerin Fräul. Schreck in den höheren Tönen nicht völlig zu dieser Partie aus.

Das letzte Abonnements-Concert, den 29. März, war besonders interessant durch die (so viel wir wissen) erste Aufführung einer ungedruckten Composition von Mozart, der zweiten Lauretanischen Litanei in *D-dur*, aus dem Jahre 1774. Professor O. Jahn gibt im ersten Theile seines „W. A. Mozart“ eine Analyse derselben (S. 500 ff.). Wenn wir mit dem Schlussworte, dass diese Litanei „den unverkennbaren Stempel Mozart's trägt“, vollkommen übereinstimmen, so müssen wir doch nach Anhörung derselben offen gestehen, dass wir die begeisterte Würdigung dieses Jugendwerkes Mozart's durch seinen berühmten Biographen nicht theilen können, sondern hauptsächlich nur in der ganz natürlichen Freude über das Auffinden eines für die künstlerische Entwicklung Mozart's allerdings bedeutenden, bisher unbekannten Musikstückes begründet finden. Demungeachtet muss man der Direction Dank sagen, dass sie Gelegenheit gegeben hat, ein unbekanntes Werk Mozart's kennen zu lernen, dessen historisches Interesse unbestreitbar ist und dessen Inhalt, wenn man sich auf den Standpunkt des Geschmacks in der Zeit seiner Entstehung stellt, immerhin die ähnlichen Arbeiten der Epoche hoch überragt. Aber gerade dieses Erforderniss für den Genuss an solcher Musik, nämlich sich zurück zu versetzen in eine Zeit, die nicht den geringsten Anstoss nahm an der ausgeschmücktesten opernmässigen Behandlung der Kirchenmusik, namentlich der Sologesänge in ihr, die ein *Miserere nobis* mit Coloraturen verbrämte und eine einfache Anrufung der Maria der Veränderung wegen zur Bravour-Arie machte — diesen Standpunkt heutzutage wieder einzunehmen, ist doch bei dem besten Willen und der grössten Hochachtung für Mozart nicht mehr möglich, und man kann sich beim Hören nicht verhehlen, dass der grosse Meister in seinen Jugendarbeiten dieser Gattung, als Kind seiner Zeit, unendlich weit hinter Bach und Händel zurücksteht.—Die Haupt-Solopartie in dieser Litanei hat der Sopran. Sie wurde von Fräul. Pauline Wiesemann von dem Conservatorium in Köln, Schülerin des Herrn Prof. Böhme daselbst, vorgetragen, welche vorher auch die Arie Hannchen's aus Haydn's „Jahreszeiten“ sang. Letztere dürfte keine ganz zweckmässige, jedenfalls keine dankbare Wahl für das Concert sein. Die jugendliche Sängerin besitzt bei einer höchst einnehmenden persönlichen Erscheinung eine volle, angenehme und wohltönende, wenn auch nicht grosse und voluminöse Stimme, bei welcher Egalität und reine Intonation vorzüglich sind, und deren Kraft sich auch bedeutend steigert, sobald sie nicht durch Befangenheit beeinträchtigt wird. Diese bei solcher Jugend und Ungewohntheit des öffentlichen Auftretens sehr natürliche Befangenheit hindert dann auch die junge Dame zuweilen an Sicherheit und an freier Hingebung an das Gefühl und den dadurch bedingten Ausdruck, den sie durch ihre gute Tonbildung und die bereits erlangte Feinheit auch des verzierten Vortrages, wie wir uns bei anderen Gelegenheiten überzeugt haben, schon ganz hübsch in der Gewalt hat.

Von Orchestersachen wurde Beethoven's Ouverture zu Egmont, deren Tempo wir indess etwas lebhafter gewünscht hätten, und Schubert's grosse *C-dur*-Sinfonie präcis und den vorhandenen Mitteln gemäss ganz gut ausgeführt.

Aus Aachen.

Die erste Aufführung der grossen Matthäus-Passion von J. S. Bach (am 3. April) war für unsere Stadt eines von den Ereignissen, die man so bald nicht vergisst, und mit einem gewissen Stolze tragen wir sie als eine der gelungensten in unsere musicalischen Jahrbücher ein. Die Ausführung des Meisterwerkes hat uns einen neuen Beweis von dem Reichthume der musicalischen, namentlich der Gesangeskräfte, Aachens gegeben, und von dem Eifer und der Hingebung an die Kunst, wenn es darauf ankommt, den Ruhm eines der herrlichen Meister, die Deutschland erzeugt hat, von Neuem zu verklären. Der grosse Saal im Curhause bot einen imposanten Anblick dar sowohl durch die Menge der Mitwirkenden, die alle von dem eifrigen Bestreben erfüllt waren, den berühmten Patriarchen der Tonkunst für das ungerechte Vergessen zu entschädigen, als durch die anhaltende Aufmerksamkeit und andachtsvolle Stille, mit welcher die zahlreiche Zuhörerschaft dem gewaltigen Fluge des Riesengeistes zu folgen suchte.

Ohne Widerspruch zu fürchten, kann ich sagen, dass die Ausführung in Beziehung auf das Ineinandergreifen des Ganzen und auf die Wahrheit des Ausdrucks im Einzelnen so gut war, dass nur wenige unserer Fest-Concerte einen ähnlichen Erfolg aufzuweisen haben; und da ich auch bei der Aufführung in Köln anwesend war, so habe ich jetzt bei mir selbst gedacht: „Was könnte auf der Welt einer Allianz von Köln und Aachen widerstehen!“ — Der glänzende Erfolg krönte die unverdrossenen Bemühungen unseres trefflichen Musik-Directors Herrn Wüllner um die ausdauernde Einübung und gediegene Leitung des kolossalen Werkes. Auch das Orchester hat seine Aufgabe gut gelös't, namentlich waren die Blas-Instrumente vorzüglich.

Unter den Solisten ergriff der Vortrag der Alt-Partie durch unsere ausgezeichnete Dilettantin Frau P. D. alle Herzen, namentlich in der Arie: „Erbarme Dich", sehr schön secundirt durch die Violine des Herrn F. Wenigmann, und in dem Arioso: „Ach Golgatha" — was unseren Sternau auf der Stelle zu einigen tiefgefühlten Strophen begeisterte, in denen er der Bewunderung und Dankbarkeit des Publicums Ausdruck lieh. Fräul. Saart, deren sympathische Stimme und geschmackvoller Vortrag ebenfalls grosse Wirkung that, Herr Schneider, der seinen Ruf vollkommen bewährte, Herr Sabbath, den leider eine Erkältung hinderte, seine schönen Mittel ganz zu entfalten, und Herr Ackens von hier trugen zu dem Erfolg des Ganzen bei.

Schliesslich kann ich nur kurz erwähnen, dass F. Laub am 24. März in seinem Concerte im Cursaale einen ungeheuren Enthusiasmus bei dem sehr zahlreich versammelten Publicum erregt hat. Er wurde vortrefflich unterstützt durch die Gesang-Vorträge der Damen P. D. und N. D. und des Herrn Musik-Directors Wüllner. N.

Aus Crefeld.

Das letzte Abonnements-Concert in Crefeld fand Mittwoch den 11. April Statt und hatte eine zahlreiche Zuhörerschaft herbeigezogen, da Herr Capellmeister Ferd. Hiller auf Einladung des Concert- und Gesangvereins-Vorstandes die Direction seines „*Ver sacrum*" übernommen und ausserdem einen Vortrag auf dem Pianoforte mit gewohnter Freundlichkeit zugesagt hatte. Eine recht präcise Ausführung von Cherubini's Ouverture zu den Abenceragen unter Leitung des Herrn Musik-Directors Wolf eröffnete das Concert. Nach derselben trug Herr Simons vom Stadttheater zu Magdeburg ein Lied von Schubert und eines von Schumann vor, worauf F. Hiller das herrliche Concert in *D-moll* von Mozart spielte, mit jener Meisterschaft, die aus der edelsten künstlerischen Auffassung in Verbindung mit vollendeter Technik entspringt. Auszeichnen müssen wir besonders auch die Cadenzen, die sich ohne Prunk in den classischen Stil der Composition vortrefflich einfügten und nicht, wie man das bei Virtuosen sonst öfter hört, ihre eigentliche Bedeutung verkennend, sich zu lang ausdehnten. Das Orchester begleitete das Concert gut und zeigte, dass es bei gehöriger Aufmerksamkeit auch das *Piano* in der Gewalt hat, was bei den übrigen Musikstücken vermisst wurde.

Die Ausführung des „*Ver sacrum*" war im Ganzen eine recht glänzende; das treffliche Werk wurde mit Liebe und Schwung gesungen und gespielt und mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Wiederholter Ausbruch des lebhaftesten Applauses, Fanfaren von Trompeten und Pauken und Hochs auf den Componisten erschallten in dem überfüllten Saale. Kern und Haupt-Ursache der gelungenen Aufführung war der Chor des Gesang-Vereins, an 130 frische, volltönende Stimmen in ebenmässigem Verhältnisse, trefflich eingeübt von dessen Dirigenten Herrn Wolf; präciser und energischer Einsatz und Sicherheit zeichneten ihn aus. Möchte doch dieser schätzbare Verein zum bevorstehenden Musikfeste an den Pfingsttagen nach der Nachbarstadt Düsseldorf wandern, um dort seine schöne Kraft mit dem grossen Ganzen zu vereinigen! Die Soli wurden von Fräul. Saart (Sopran), Herrn Simons (Bariton), der zweite Sopran im Quartett von einer Dilettantin mit recht hübscher Stimme, der Tenor von einem Dilettanten, Herrn S., gesungen. Letzterer hat seine Partie durch Stimme, Auffassung und declamatorischen Vortrag in Verbindung mit vorzüglicher Aussprache zu voller Geltung gebracht. Herr Simons, den wir durch seinen früheren Aufenthalt in Köln kennen, besitzt eine nicht grosse, aber sehr wohllautende und einnehmende Stimme und hat im Vortrage bedeutende Fortschritte gemacht. Das Schubert'sche Lied und die weicheren Stellen im *Ver sacrum* gelangen ihm recht gut; für die heroischen Stellen der Partie des Priesters genügt freilich das Volumen der Stimme nicht. Fräul. Saart sang die Priesterin der Vesta und im zweiten Theile die Camilla mit reiner Intonation und mit Ausdruck.

Im Ganzen machte das Concert einen sehr befriedigenden Eindruck und gab wieder einen recht erfreulichen Beleg zu der neulich bei Gelegenheit der Aufführungen in Elberfeld von uns hervorgehobenen Thatsache, dass die Industrie in den rheinischen Städten keineswegs die Kunst erdrückt, sondern für die edleren Genüsse, welche diese bietet, grossen Raum im Leben und rege Theilnahme in den Gemüthern übrig lässt. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Meiningen, 28. März. Am vorigen Sonntage hörten wir die zweite Aufführung von unseres Landsmannes Reif Oper Abu Said. Das Publicum hat mit Recht der Oper ein lebhaftes Interesse geschenkt, denn es ist eine Freude, aus unserer Mitte einen Künstler hervortreten zu sehen, dem wir die glückliche Fortentwicklung von Herzen wünschen dürfen, da er in einem Erstlingswerke so unverkennbare Beweise eines hervorragenden Talentes gegeben hat. Der Abu Said zeigt eine Leichtigkeit der musicalischen Production, ein Geschick in der Verwendung der Mittel, der Stimmen sowohl wie namentlich auch des Orchesters, die eine Anerkennung um so mehr fordern, wenn wir bedenken, welchen musicalischen Bildungsgang der Künstler bis hieher durchgemacht hat. Besonders glücklich zeigt sein Talent sich in Darstellung der weicheren Gemüthsstimmungen, wie im Morgengebet, dem sehr schönen Duett: „Ich will das Schwerste tragen", dem zwei Mal wiederholten: „Vertrau' dem süssen Glücke" u. s. w. und müssen wir ganz besonders die feine und anmuthige Verschlingung der verbundenen Stimmen rühmen. Hierin, wie in manchen anderen Stücken, zeigt der Componist ein in einer ersten Schöpfung höchst überraschendes Talent. In anderen Dingen — wie wäre es aber auch anders möglich! — zeigt sich freilich daneben auch das Erstlingswerk als solches in einer unverkennbaren Unselbstständigkeit der Erfindung, die sich den von allen Seiten andrängenden Erinnerungen noch nicht mit Energie zu entreissen vermag; eben so in dem Mangel eines festen einheitlichen Stils, der erkennen lässt, dass der Künstler sein Kunstziel und seine Meister weder fest gewählt noch scharf ins Auge gefasst hat. In diesen Dingen wird strenge Selbstkritik und ernster Fleiss helfen. Möge die Aufnahme, die er unter uns als der Unsrige gefunden hat, ihn auf dem Wege der Arbeit ermuthigen, die seinem schönen Talente gewiss auch die Anerkennung in weiteren Kreisen sichern wird.

Gelegentlich müssen wir noch unsere Freude an dem neulich gehörten Geigenspiel des Herrn Gottschalk — Schülers Bott's — aussprechen, in dessen sauberem, feinem Tone wir mit Vergnügen die edlen Züge seines Meisters wiedererkannten. Herr Gottschalk ist ein Schüler, der seinem Lehrer alle Ehre macht.

Gotha, 29. März. Der Intendant des coburg-gothaischen Hoftheaters, Haus-Obermarschall v. Wangenheim, hat auf wiederholtes Nachsuchen um Enthebung von dieser Stelle vor wenigen Tagen die erbetene Entlassung erhalten.

In der vergangenen Nacht starb hier im 74. Lebensjahre ein vor Jahrzehenden als Componist und Virtuose hochgefeierter Künstler, Ludwig Böhner, der aber seit fast vierzig Jahren in (vielleicht nicht ganz unverschuldeter) Armuth und Verborgenheit von dem geringen Ertrage seiner Compositionen, die er selbst weit und breit in Thüringen colportirte, ein ruhm- und freudenloses Dasein fristete. (Eine ausführliche, sehr warm gehaltene Charakteristik Böhner's von L. Storch haben die beiden ersten Hefte des laufenden Jahrgangs der „Gartenlaube" gebracht.)

Donnerstag den 29. März fand das letzte Abonnements-Concert im leipziger Gewandhause Statt. Die Saison und Capellmeister Dr. Julius Rietz nahmen damit Abschied von dort. In dem Programme sind alle die Heroen vereinigt, welche bei uns die Tonkunst der modernen Zeit gross gemacht haben: Johann Sebastian Bach voran (Suite für Orchester), Händel (Arie aus dem Messias), Gluck (Ouverture zu Iphigenie in Aulis), Haydn (Motette: Des Staubes eitle Sorgen), Mozart (Trio für Pianoforte, Violine und Cello) und Beethoven (*C-moll*-Sinfonie).

Paris. In diesen Tagen erscheint hier im Verlag von Castel (*Passage de l'Opéra*) eine *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire* von A. Elwart, Professor am Conservatorium. Die 32 Jahre der Existenz der Concert-Gesellschaft — vom 9. März 1828 unter Karl X. bis Ende 1859 unter Napoleon III. — haben 308 Concerte geliefert, deren sämmtliche Programme in dem Buche verzeichnet, commentirt u. s. w. werden sollen. (Da aber bekanntlich diese Programme so häufig ein und dasselbe bringen, so dürfte der vollständige Abdruck eines jeden eine Menge raumverschwendende Wiederholungen bringen.) Ausserdem wird das Buch Einleitungen über die Geschichte der Musik im Allgemeinen, der Sinfonie, der früheren *Concerts spirituels* u. s. w., statistische Nachrichten und die Biographieen von Habeneck und Beethoven enthalten. Preis 3 Fr. 50 Cent.

Die Direction des *Théâtre lyrique* geht von Herrn Carvalho auf den bisherigen Generalsecretär der Administration, Herrn Charles Réty, über. Madame Carvalho-Miolan zieht sich ebenfalls von dieser Bühne zurück, was freilich ein grosser Verlust für dieselbe ist Nach Beethoven's „Fidelio" wird eine grosse Spectakel-Oper von Gounod: *La Reine Balkir*, in Scene gehen. Mad. Carvalho ist nach London gereis't, wo sie in Coventgarden singen wird.

Eine neue Oper von Felicien David, genannt *La Captive*, in zwei Acten wird in der grossen Oper einstudirt.

Die junge Sängerin Marie Battü hat hohe Gunst bei den Besuchern der italiänischen Oper gefunden. Ihre Leistungen als Amina, Lucia und Gilda (in Rigoletto) haben einen ausserordentlichen Erfolg gehabt.

Herr Aug. Kömpel hat die seltene Ehre gehabt, zu einem Solospiel in dem Conservatoire-Concerte eingeladen zu werden. Er hat das achte Violin-Concert von L. Spohr mit ausgezeichnetem Beifalle gespielt; es ist nur Eine Stimme in Paris über das herrliche Spiel und die merkwürdige Tonfülle dieses deutschen Künstlers

Sivori ist gegenwärtig in Mailand.

Am 12. April gibt Louis Brassin im Salon Erard sein drittes Concert. Am 26. April tritt Joseph Wieniawski, der Pianist, mit einem neuen Clavier-Concerte und einer Ouverture für grosses Orchester von seiner Composition auf.

London. Am 10. April fand die Eröffnung der Oper im Coventgarden-Theater Statt. Herr Gye hat für diese Saison engagirt für Sopran und Alt: die Damen Grisi, Nantier-Didiée, Giuditta Sylvia, Tagliafico, Miolan-Carvalho, Leva, Penco, Rapparrini, Rosa Czillag (von Wien); für Tenor, Bariton und Bass die Herren Mario, Patriessi, Lucchesi, Polonini, Neri, Barsidi, Caire, Gardoni, Rossi, Tamberlik, Zelger, Ronconi, Graziani, Tagliafico, Faure (von der komischen Oper in Paris). Dirigent: Costa. Erste Vorstellung Meyerbeer's Dinorah mit Miolan, Gardoni und Faure. Den 17. April Fidelio mit Rosa Czillag. Mad. Czillag steht auch mit der grossen Oper zu Paris in Unterhandlungen.

Köln. So eben erhalten wir durch den Vorstand des Cäcilien-Vereins in Frankfurt am Main die traurige Nachricht von dem Hinscheiden des hochgeschätzten Directors desselben, Herrn **Franz Messer.** Er starb nach langen, schweren Leiden am 9. April, Mittags 12 Uhr.

„Die höchst ehrenvolle, in alle Verhältnisse des musicalischen Lebens unserer Stadt eingreifende Thätigkeit des Heimgegangenen" — so schliesst die Anzeige des Vereins-Vorstandes — „wird durch die allgemeine Anerkennung und durch den tiefen Schmerz gewürdigt, der sich in allen Kreisen kund gibt."

F. Messer war den 21. Juni 1811 zu Hofheim im Nassauischen, an welchem Orte jetzt die Taunus-Eisenbahn vorbeiführt, geboren.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 17. KÖLN, 21. April 1860. VIII. Jahrgang.

Musicalische Charakterköpfe.

Von W. H. Riehl.

Das Buch kündigt sich als „zweite Folge" der „Charakterköpfe" des Verfassers und als „ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch" an (Stuttgart und Augsburg, Cotta'scher Verlag. 1860. 8.). Trotz dieser letzteren Bezeichnung sagt derselbe im Vorworte, dass es sich von dem ersten Werke „durch eine weit weniger skizzenhafte Anlage unterscheide". — Wir meinen, dass der Titel mehr Recht hat, als das Vorwort; Skizzen bleiben es doch immer nur, was hier gegeben wird; denn auf eine tiefere, kunstwissenschaftlich und kritisch begründete Charakteristik der besprochenen Meister und Schulen hat es der Verfasser wohl selbst nicht abgesehen. Die gegebenen Skizzen sind aber auf eingehende Studien sowohl der Musikwerke als auch der gesellschaftlichen Zustände und Verhältnisse, unter welchen diese entstanden sind, begründet und empfehlen sich durch fliessende und lebendige Darstellung. Das Streben, „nicht bloss neuen musicalischen Stoff zu Tage zu fördern, sondern denselben auch im Zusammenhange mit unserem übrigen Culturleben zu erkennen" — ist dem Verfasser sehr gut gelungen, und gerade dadurch hat er es erreicht, auch das Bekanntere theils unter neuen Gesichtspunkten, jedenfalls aber anziehend, fasslich und eben so fern von pedantischer Schulsprache als von dem leichtfertigen Plauderstil der Tagesblätter darzustellen.

Das Ganze zerfällt in zwei Bücher. Das erste enthält: „Zwanzig Jahre aus der Geschichte der romantischen Oper" (S. 3—226); das zweite: „Vier Meister des Claviersatzes" (S. 229—376).

Das so eben als besonders verdienstlich bezeichnete Verschmelzen des Kunstgeschichtlichen mit dem Culturhistorischen findet hauptsächlich auf das erste Buch Anwendung, während die vier Abschnitte des zweiten: „I. Muzio Clementi; II. C. M. von Weber als Clavier-Componist; III. Haydn's Sonaten; IV. Sebastian Bach's Clavierwerke in der Gegenwart" — mehr oder weniger vereinzelte Skizzen bilden.

Die Darstellung der „zwanzig Jahre aus der Geschichte der Oper" führt uns in dem ersten Abschnitte die Italiäner Rossini, Bellini, Donizetti vor; im zweiten die Franzosen Boieldieu und Auber mit ihren Genossen; im dritten die Deutschen Spohr, Weber, Meyerbeer und ihre Zeitgenossen. Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Musik, also in Italien Verdi, in Deutschland Wagner, bleiben unberücksichtigt. Selbst die Charakteristik Meyerbeer's wird nur auf seine italiänischen und die bekannten drei grossen französischen Opern begründet; seine letzten, obwohl für sein ganzes Kunstschaffen sehr bezeichnenden Compositionen für die komische oder romantisch-komische Oper kommen nicht mit in Betracht.

Wir theilen die Hauptstellen über ihn auszugsweise als zweite Probe (vgl. Nr. 15: „Spohr") aus dem empfehlenswerthen Buche mit.

„Die Breite der musicalischen und allgemeinen Bildung erschien uns oben als ein besonderes Merkmal des deutschen Opern-Componisten, und daraus quellend das Streben, alle Elemente der Oper gleichberechtigt durchzubilden und, unabhängig von dem blossen augenblicklichen Bedarf der Bühnen-Directoren oder nationalem Herkommen, die höchsten, absoluten Ideale der Dramatik selbstständig zu erfassen. Wir sahen, wie sich dabei allerdings die Kräfte in zahllosen Versuchen zersplitterten, die nur selten von innerem, noch seltener von äusserem Erfolge begleitet waren. Allein wenn wir auch wenig Sieg und viel Niederlage ärnteten, die Ehre und Würde deutscher Kunst ward dennoch glänzend behauptet.

Prägen wir uns diese Sätze fest in den Sinn und blicken wir, derselben eingedenk, auf Meyerbeer.

Er war reicher und gebildeter Leute Kind, der Sohn eines jüdischen berliner Banquiers, der Bruder eines gelehrten Astronomen und eines verheissungsvollen, früh verstorbenen Dichters. Die Musik-Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts kennt keinen berühmten Musiker jüdischen Stammes, während im neunzehnten eine sehr starke Gruppe plötzlich auftritt; ich brauche neben Meyerbeer nur Mendelssohn, Moscheles, H. Herz, Halévy, Ferdinand Hiller, J. Rosenhain zu nennen. Die Stammesherkunft, welche diesen Künstlern vor hundert Jahren ein Fluch gewesen wäre, ward ihnen jetzt eher ein Vortheil. Sie fanden unter sich und unter noch weit mehr ausübenden jüdischen Musikern schon Stütze genug, und die liberalen Tendenzen der zwanziger und dreissiger Jahre förderten die neue grosse Rolle, welche mit Einem Male so viele Juden in der Literatur und Musik spielten, als einen Sieg frei menschlicher Gesittung. Dabei wussten sich die meisten dieser Männer vortrefflich selber zu helfen und künstlerisch und literarisch eben so gut zu berechnen als materiel zu rechnen. Kein neuerer und gewiss auch kein älterer grosser Componist erfreute sich nach aussen einer so unabhängigen, geförderten Laufbahn, wie Meyerbeer und Mendelssohn.

Was in der Kunst irgend erlernbar ist, das wurde dem jungen Meyerbeer von den besten Meistern gelehrt. — An Breite der musicalischen Bildungs-Grundlage fehlte es dem künftigen Opern-Componisten wahrlich nicht. Er ging auch zunächst gute Wege und recht als ein vorsichtiger Mann. Rossini gestand von seiner eigenen „Zelmira“, er habe sie „übers Knie gebrochen“; Meyerbeer brach nie eine Note übers Knie, geschweige eine ganze Oper. Er klügelte und feilte stets bis zum letzten Augenblicke, und seine späteren grossen Opern, lange vorherverkündet, wie grosse Herren, liessen immer lange auf sich warten, wie grosse Herren, bis sie endlich wirklich erschienen. Als er den Ablieferungs-Termin seiner Hugenotten versäumte, zahlte er willig 30,000 Francs Busse an die Theater-Direction; es ging ihm leichter, 30,000 Francs übers Knie zu brechen, als ein Stückchen Hugenotten-Partitur. Sein Herz dürstete von Anbeginn nach Erfolgen, aber er konnte durch Jahrzehende warten; er wusste, dass der vorsichtige Mann auf ein langes Leben zählen darf.

Genug, wir sehen in dem jungen Meyerbeer schon den gut und breit geschulten und zugleich den bedächtigen, sicher berechnenden Künstler.

Sein Streben ging von vorn herein auf wuchtige Dinge; er sammelte seine Kraft, während Weber sich leider so lange zersplittert hatte. Meyerbeer's erstes Werk waren acht geistliche Oden von Klopstock für vier Stimmen, sein zweites ein dramatisch-pathetisches Oratorium: „Gott und die Natur“. Declamatorisches religiöses Pathos war und blieb eine Neigung fürs ganze Leben. Auch in seinen Liedern herrscht dieser Zug, Lieder, in denen der Text durch den Schwerschritt der harmonisch übersättigten Melodie gleichsam in den Boden hinein getreten wird. Ich erinnere an den „Mönch“ und ähnliche Sologesänge, an die Composition von Knapp's „Himmelsluft vom Morgenlande“, die wie Wüsten-Samum aus den schwülen Modulationen „zu uns herüberweht“. Meyerbeer'sche Musik erdrückt jedes Lied, sie passt nur in einen grossen Rahmen. Sein erstes Bühnenwerk, „Jephta's Tochter“, war ein halbes Oratorium und verschwand sofort wieder vom Theater, weil der Componist darin noch gar zu deutlich machte, wie viel er gelernt habe. Allein trotz aller Wandlungen des Stils hielt er von nun an fest an dem Effectstücke, die Kirche ins Theater zu tragen. „Robert“, die „Hugenotten“ und der „Prophet“ zeugen dafür. Ob er in seinem „*Stabat mater*“ und „*Miserere*“ andererseits das Theater in die Kirche gebracht, kann ich nicht behaupten, doch ist es wahrscheinlich; denn er trug das Theater wenigstens in die Synagoge. Die grosse und merkwürdige Sammlung der pariser israelitischen Cultgesänge enthält neben uralten, fast an unseren Palestrina-Satz gemahnenden und doch eigenthümlich jüdischen Weisen auch etliche Nummern von Meyerbeer und Halévy, in denen die Accorde der „Hugenotten“ und der „Jüdin“ voll und offen zur Synagoge hereintönen. Ein nationaler Zug zu declamatorisch hochklingendem Psalmgesang findet sich übrigens auch bei anderen jüdischen Tondichtern unserer Zeit; die Harfen, welche ihre Ahnen weiland an Babels Weiden aufgehangen, stellen sie jetzt ins Theater-Orchester. — —

Ums Jahr 1818 kam er nach Italien; Rossini's Stern stand im strahlenden Aufgange. Meyerbeer hatte bis dahin die neu-italiänische Oper fast gering geachtet und seine beiden ersten Bühnenwerke so deutsch gesetzt, dass sie in Deutschland durchgefallen waren. Er merkte bald, dass man in Italien doch wenigstens nicht darum durchfällt, weil man zu italiänisch schreibt. Rossini's „Tancred“, dessen unwiderstehlichen Erfolg Meyerbeer in Venedig geschaut, bekehrte den jungen Künstler dergestalt, dass er nach kurzem Besinnen, trotz Zelter, Weber und Vogler, selber im Rossini'schen Stile zu componiren anfing. Jetzt gewann er in der Fremde binnen wenigen Jahren, wonach er zu Hause so lange vergebens gestrebt: Theater-Erfolg. —

Meyerbeer's Freunde suchten seinen italiänischen Stil mit dem Hinweis auf Händel, Hasse, Gluck und Mozart zu entschuldigen, die ja auch über Italien den Weg zur deutschen Oper gefunden. Allein gerade weil diese ihn bereits gefunden, brauchte ihn Meyerbeer nicht mehr zu suchen. Er lebte auch nicht gleich jenen im weltbürgerlichen achtzehnten Jahrhundert, sondern im nationalen neunzehnten,

ja, er verwälschte seine Kunst in einem Jahrzehend, wo der heftigste Kampf zwischen deutscher und wälscher Art entbrannt war und die deutsche Oper gerade um ihrer edelsten Züge willen nicht aufkommen konnte gegen die italiänische. In solcher Zeit fordert das Vaterland seine Söhne, auch in der Kunst, und man soll doch gerade dann am allerwenigsten „Studien-Opern", wie man Meyerbeer's italiänische entschuldigend genannt hat, wider den eigensten Kunstgeist der Heimat schreiben. Die „Studien" waren auch sicherlich nicht mehr der letzte Zweck eines nahezu dreissigjährigen Mannes, sondern — der persönliche Erfolg.

Als die italiänische Oper endlich lahm und missachtet zu werden begann, hörte darum Meyerbeer mit seinen italiänischen Studien auf und ging nach Paris. Hier stand jetzt der europäische Herrscherthron der Oper. Ich habe oben den Umschwung geschildert, der durch Auber's „Stumme von Portici" und Rossini's „Tell" in der grossen romantischen Oper hervorgebracht wurde. Meyerbeer trat als Dritter in den Bund mit seinem „Robert" (1830). Er besass weniger Fülle und Frische des Genius als Rossini und weniger geistreiche Leichtigkeit des Talentes als Auber, allein er überragte Beide in deutscher Breite der musicalischen Bildung und im klugen, vorsichtigen, durchtriebenen Berechnen. Darum fand er auch so spät erst sich selber und drang so langsam zu seinen eigensten Erfolgen vor. Wenn gründliche und allgemeinere Bildung, verbunden mit dem Streben, die Elemente der Oper harmonisch und allseitig zu entwickeln und nicht bloss der Liebhaberei des Zeitgeschmackes, sondern den höchsten Zielen der Dramatik nachzuringen, die guten deutschen Opernmeister ehrend auszeichnet, so finden wir dieses alles bei Meyerbeer wieder, nur verkehrt in die wunderlichste Parodie. Seine reichen musicalischen Kenntnisse benutzt er zu einem Raffinement des Satzes, welches die Kenner blenden, die Laien hinreissen soll; er entwickelt alle Elemente der Oper neben einander zu einem bunten Potpourri, davon sich Jeder sein Stück herauslesen kann; er buhlt mit den höchsten Aufgaben der Dramatik, weil dem sinnlichsten Gelüsten der Menge um so dauernder schmeicheln kann, wer das Scheinbild der heiligsten Ideale daneben stellt. Meyerbeer besitzt alle Kunst, alles Talent zur grossen Oper; es fehlt ihm nur eine Kleinigkeit: ein waches und reines künstlerisches Gewissen. Er kann nicht arbeiten um Gottes willen, wie alle wahrhaft grossen Künstler gethan. — —

Dass er, der Alles zur Spitze trieb, auch am fettesten und vollsten instrumentirte, versteht sich von selber. Rossini hatte zu den Posaunen Gluck's und Mozart's noch die grosse Trommel und Becken, die Janitscharenmusik gefügt; nun blieb für Meyerbeer nichts Neues übrig. Aber die Janitscharenmusik selber war doch wieder steigerungsfähig, und so brachte er den Bombardon und die Ophikleide, jene Riesen-Instrumente mit dem dicken, runden Volltone und dennoch geläufiger chromatischer Scala. In überraschenden Instrumental-Verbindungen neuesten und bestrickenden Klanges ist er in der That ein bewundernswerthes Talent. Hier hat das Berechnen, Aussinnen, Erproben und Feilen sein Recht, hier konnte er seine Klugheit, seine Schule und Erfahrung walten lassen. Oft gelingt ihm eine sehr charaktervolle Tonmalerei des Orchesters, mitunter wird sie freilich, zumal in den neuesten Opern, verzwickt und spielend; aber anziehend für den Musiker bleibt die Orchester-Partitur immer und lehrreich im Guten und Bösen. Der kluge Mann zeigt sich dabei wiederum in der Sparsamkeit. Meyerbeer tödtet nicht, gleich Spohr und den Nachfolgern Weber's, einen Instrumental-Effect durch den anderen, er donnert und schmettert nicht in Einem Stücke durch fünf Acte, er ist vielmehr bald geizig, bald verschwenderisch mit der Instrumentalkraft und prahlt mit Beidem. Eine Arie, von der *Viole d'amour* begleitet, eine Scene bloss mit Fagott, lange, dünne Flöten-Soli — das ist Schlichtheit, die Jedem imponirt, die Jeder in ihrer Absicht erkennt, die nicht als Armuth angesehen werden kann, Schlichtheit, mit der man prahlt, im Contrast höchst wirksame Schlichtheit. In „Robert der Teufel" wird das Testament der Mutter Robert's abgelesen. Wie soll man das Verlesen eines Testamentes begleiten? Meyerbeer nimmt eine chromatische Trompete; aber eine Solo-Trompete im Orchester ist schon da gewesen, auch eine Trompete hinter der Coulisse; auch würden beide zum Ablesen eines Testamentes etwas grell klingen. Bei der ersten Vorstellung in Berlin setzte daher Meyerbeer jene Trompete in den Souffleurkasten, den Schalltrichter gegen die Bühne gewandt, und nun war wirklich der unerhörte, geisterhafte Ton gefunden, wie er sich für das Ablesen eines mütterlichen Testamentes schickt. Wäre es das Testament des Vaters gewesen, so hätte man die Trompete vielleicht vom Schnürboden herunter blasen lassen." —

Auch das Capitel über Rossini, mit welchem das Buch beginnt, ist recht anziehend geschrieben. Der Verfasser erkennt sein Genie, aber auch seine Lebensklugheit an und würdigt die Zeit vortrefflich, die ihm Sieg über die bisherigen Opernschreiber in Italien und Verbreitung über ganz Europa verschaffte. Merkwürdiger Weise schien den Italiänern Anfangs, was wir heute kaum begreifen, Rossini's Musik zu dramatisch, und sie nannten ihn im Gegensatze zu dem sanft dahingleitenden Tonflusse von Zingarelli, Paisiello, Pavesi, Puccita u. s. w. schon früh einen Romantiker. Das Romantische fand man damals aber be-

sonders in den neuen kecken Modulationen, die auch heute noch das oberflächliche Ohr bestechen. „Dieses übermüthig kecke Moduliren, durch welches Rossini so oft eine abgegriffene Melodie neu und frisch zu machen wusste, durch welches auch Weber manchmal mehr berauscht als erbaut, durch welches Meyerbeer und Wagner den Mangel melodischer Erfindung so geschickt zu verhüllen wissen, ward vordem von dem alten Salieri mit der Laune eines Mannes verglichen, der zum Fenster hinausspringt, wenn zwei Schritte nebenan die Thür offen steht.“ (S. 18.)

Im zweiten Buche: „Vier Meister des Claviersatzes“, wollen wir die etwas gesuchte und pointirte Schilderung Clementi's, zu dessen Charakter als Künstler und als Mensch Riehl den Schlüssel nur in der Sonate und in der Meisterschaft Clementi's in ihr findet, dem vielfach beliebten Streben neuerer Kunsthistoriker, die Eigenthümlichkeit und die ganze Entwicklung eines Künstlers aus Einem Punkte zu deduciren, zu Gut halten, zumal da bei Clementi allerdings etwas Wahres daran ist in Bezug auf seine Leistungen als Componist. In Spielerei aber, die sehr mit Unrecht für geistreich gilt, artet es aus, wenn es z. B. hier (S. 234) von Clementi's Portrait heisst: „Man sieht, dieser Mann hat ein ruhiges, befriedetes Leben geführt, so klar und harmonisch dahinfliessend, wie seine Sonaten“, und vollends (S. 235): „Das äussere Leben unseres Meisters, dem die Sonate schon aus dem Gesichte sieht, ist merkwürdig durch seine Gleichförmigkeit!“ — Uebrigens hat es mit dem gleichförmigen Sonaten-Leben Clementi's nicht einmal seine Richtigkeit, wie wir denn selbst über des Meisters äussere Lebensgeschichte nur sehr ungenügend unterrichtet sind, geschweige denn über seinen Charakter. Bei einem Manne, über dessen zwei- oder nach Anderen gar dreimalige Verheirathung ein gewisses Dunkel schwebt, der in Italien geboren, aber in England gelebt hat und gestorben ist, der Frankreich, Deutschland, Russland, die Schweiz und Italien zu wiederholten Malen durchreis't hat und einmal ganze acht Jahre (1802—1810) lang seine neue Heimat, England, nicht wieder sah: bei dem kann weit eher von einem bewegten, als von einem ruhigen, gleichförmigen Leben die Rede sein. Aber freilich, sein wirkliches Leben liess sich nicht aus der Sonate erklären! Man kann sich eher über die Gleichförmigkeit der Clementi'schen Compositionsweise im Gegensatz zu seinem Leben wundern. Wie der Verfasser dazu kommt, aus der Portrait-Aehnlichkeit Clementi's und Cherubini's zu folgern: „Und die künstlerische Verwandtschaft beider Meister ist in der That nicht minder deutlich, als die physiognomische“ (S. 235), begreifen wir nicht. Cherubini mit der Tiefe seiner Intentionen, seinen kühnen Harmonieen, dem Reichthume seiner Instrumentirung, der Genialität seiner Ideen, dem Schwung und der Leidenschaft seiner dramatischen Musik künstlerisch verwandt mit Clementi? Eine Lodoiska, Medea, Wasserträger, Faniska, die grossen Messen, das Requiem—und Clementi's Sonaten geistesverwandt??

Mit dem, was der Verfasser über Weber's Claviermusik und über Haydn's Sonaten sagt, stimmen wir vollständig überein und zählen die Abschnitte, die darüber handeln, mit zu den gelungensten des Buches.

Den Epilog des Artikels über J. S. Bach unterschreiben wir gern, wenngleich wir als nüchterne Rechner von der gegenwärtigen Begeisterung des grossen Publicums für ihn dreissig Procent zu Gunsten der Neugier und des guten Tones abziehen. „Geistig besitzt ihn die Nation jetzt mehr als bei seinen Lebzeiten, und wir mögen uns dessen als eines Zeichens der Erstarkung in einer Epoche voll politischer, sittlicher und künstlerischer Erbärmlichkeit getrösten.“

Für mehrstimmigen Gesang.

(Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.)

Acht geistliche Gesänge von H. Sattler. Op. 23.

Die Gesänge sind für gemischte Stimmen *a 4 voc.* und nach dem Texte von Oser componirt. Es weht in ihnen ein frommer Geist, der durch keine Note entweiht wird. Die Stimmführung ist durchaus ungezwungen, die Erfindung zwar nicht sehr reich, aber originel; für häusliche Kreise und sonstige passende Gelegenheiten sind sie sicher eine höchst willkommene Gabe.

Etwas hart klingt in Nr. 1 im neunten Tacte des Alt das *e* und *des*; es ist schwer rein zu singen. Die Repetition des ersten Gliedes in Nr. 1 gleich im 3.—4. Tacte ist arm. In Nr. 4 hätte durch eine bewegtere Bassführung, namentlich Gegenbewegung, die Einförmigkeit vermieden werden können. In Nr. 8 wäre der Melodie mehr Leben und der um eine Stufe gesteigerten Wiederholung desselben Gliedes mehr Conformität geworden, wenn der Bass etwa also stände: *f a c c b a f g.* Diese wenigen Ausstellungen mögen den Verfasser überzeugen, wie grosses Interesse mir seine schönen Compositionen einflössten.

Sechs Lieder für gemischten Chor (Heine, Fallersleben u. s. w.) von Joh. Heuchemer. Op. 8.

Diese Gesänge sind um ein Bedeutendes besser, als die vorigen. Die Erfindung ist durchaus sehr reich, die Stimmführung aber wahrhaft ausgezeichnet; nur müssen die Gesänge, sollen die vielen durchgehenden Noten nicht unschön klingen, fliessend und glatthin, ja nicht stossend oder gar schleppend, und vor Allem rein gesungen werden. Am besten gefielen mir das Abendlied und das Wiegenlied;

man kann nichts Innigeres und Zarteres denken. Das Schwalbenlied scheint etwas zu figurirt. Volkslieder zu harmonisiren, ist immer eine bedenkliche Sache, besonders oft wegen der Tonart, die sich häufig ganz den alten anschliesst; für diese aber passt eine moderne Harmonisirung nie gut. Wo diese Lieder bekannt werden, da werden sie schnell zu Lieblingen sich erschwingen.

Sechs Lieder für gemischten Chor von J. O. Grim. Op. 8. (Kerner, Uhland, Pohl u. s. w.)

Der Compositeur neigt der neudeutschen Schule zu. Seine Declamation ist vorzüglich, eben so die Verwendung des Textes nach seinem Inhalte und seinen einzelnen Stimmen. Anerkennenswerth ist jedoch dabei das Festhalten und Durchführen des Thema's; aber zugleich liebt er zu stark frappante Wendungen durch Anbringung einzelner, oft zu subjectiver Färbungen. Den Dissonanzen räumt er zu viel ein; er hat eine unverkennbare Vorliebe für die schärfsten dieser Accorde, dies lässt Manches hart klingen und ungewöhnlich und beeinträchtigt zugleich die leichte und allgemeine Sangbarkeit der sonst so schönen Gesänge. Tüchtige Sänger sind jedenfalls erforderlich, sollen sie die rechte Wirkung machen. Ueberaus gut hat mich namentlich angesprochen das Morgenlied; es wird sich bald allgemein einbürgern. Das Frühlingslied ist kunstreicher, aber weniger einfach und herzlich. Aus dem Herbstliede weht so recht die melancholische Stimmung, die diese Jahreszeit kennzeichnet. Der unisone Anfang der Terzen in den vier Stimmen macht sich unvergleichlich.

Fünf Gesänge aus Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit Begleitung von vier Hörnern *ad lib.*) von R. Schumann. Op. 137. Nr. 2 der nachgelassenen Werke. Partitur und Singstimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen 7 ¼ Ngr.

Ich vermesse mich nicht, an die Composition dieses grossen Meisters, der in vielfacher Beziehung der Tonkunst neue Bahnen gebrochen hat, den Maassstab der Kritik anzulegen; diese hat vielleicht zu viel schon an ihm gemäkelt. Doch seine Zeit wird für R. Schumann nicht ausbleiben. Bereits dämmert der Morgen, der seine Schöpfungen in das hellste Licht des Tages bringen wird. Ich fixire nur den Eindruck, den diese Gesänge auf mich gemacht. 1. „Zur hohen Jagd". Das Lied versetzt lebendig in den Wald; es verliert daher nothwendig, wenn dieses nicht festgehalten wird. Alle Vorkommnisse vor der Jagd, die Spannung des Herzens, die stille Erwartung des Gemüthes, das Heraufsteigen des Tages, das Aufsuchen des Wildes in seinen Schlupfwinkeln u. s. w. sind meisterhaft da. Recht vorgetragen, wird das Lied gewaltig wirken; dabei ist es leicht zu singen. 2. Habe Acht. Das kurze Lied durchweht bängliche Sorge vor Ungemach; selbst in der rhythmischen Anlage, die das erste Viertel des Tactes pausiren lässt, ist das erkennbar; es ist, als ob das Wort vor Angst in der Kehle ersticken wollte. 3. Jagdmorgen ist eine süssklingende Erinnerung an die Lieben zu Hause; für solche Herzensstimmung fand Niemand besseren Ausdruck als Schumann, das ist bekannt. 4. Frühe. Das musicalisch künstlichste, aber eben desshalb vielleicht auch am wenigsten durchgreifende Stück. 5. Bei der Flasche. Ein echt deutsches Lied voll Kraft und Muth, es muss überall zünden. Die Bemerkung, die Hörner seien *ad libitum,* möchte ich corrigiren; ohne sie werden die Gesänge ihren grössten Reiz verlieren.

Requiem für vierstimmigen Chor und Solostimmen mit obligater Orgelbegleitung von C. Greith. Partitur und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr.

Die Anlage verräth fleissiges Studium, erinnert etwas an die grosse Messe von Türk; die Stimmen gehen theils unisono, theils einzeln, theils *a due,* theils im Chor, nichts stört die edle, ernste, durchaus kirchliche Haltung; man begegnet nicht arienmässigen, liederhaften Sätzen. Die Orgelbegleitung ist gebunden, mitunter meisterlich geführt, aber etwas schwer; ein tüchtiger Organist wird durch gutgewählte Register und ausgedachte Verwendung des Pedals herrliche Wirkungen erzielen können. Hätte es dem Componisten gefallen, hier und da den unvergleichlichen *Cantus Gregorianus* für einzelne Text-Partieen als *Cantus firmus* zu verwenden, so würde das Werk nur gewonnen haben. Katholischen Kirchenchören sei das Requiem warm empfohlen. Der Componist aber nutze sein Talent, das gerade für die Kirche unverkennbar ist. M.

Heinrich Marschner, Drei Gesänge für vier Männerstimmen, dem Männergesang-Vereine in Wien gewidmet. Op. 183. Leipzig, bei Bartholf Senff. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr., jede einzelne 7 ½ Ngr.

Diese drei Gesänge athmen ganz und gar den frischen Geist, der den unerschöpflichen melodischen Reichthum Marschner's auch jetzt noch durchweht, wo bereits viele Hunderte von seinen Liedern wie die Singvögel in jedem Frühling ausgeflogen sind und in so Vieler Herzen eine Heimat gefunden haben, dass der Meister selbst nicht mehr weiss, wann und wo er sie ausgesandt hat, und oft ganz merkwürdig überrascht wird, wenn er plötzlich Weisen hört, die ihm vor langen Jahren aus der Brust gequollen und seitdem von unzähligen anderen verdrängt worden sind. Und welch eine klare Harmonie, welche Sangbarkeit in jeder Stimme herrscht wieder in diesem neuesten Hefte, dessen zwei erste Nummern wir zu dem Besten zählen, was Marschner für vierstimmigen Männergesang geschrie-

ben hat! Es sind Wolfgang Müller's „Lenz und Liebe" (*Allegretto, Es-dur*, 6/8-Tact) und Karl Siebel's „Lustige Leute" (Mit Laune und Lebhaftigkeit, *C-dur*. 2/4-Tact). Im ersten spricht der sanfte, ruhige Fluss der Empfindung an, die besonders bei der Stelle in *As-dur* durch die wiegenden Figuren der beiden Mittelstimmen einen schönen Ausdruck findet, während das zweite durch seinen flotten Humor überall willkommen sein wird. Das dritte: „Mädel, mein Mädel!" auch von Siebel, ist ebenfalls als Gesangstück sehr hübsch componirt, scheint uns aber für den Text etwas zu sentimental aufgefasst.

Gustav Flügel, Drei Cantaten für geistlichen Männerchor. Dem kölnischen Männergesang-Vereine zugeeignet. Op. 58.

Wir gestehen, dass wir im Allgemeinen die Instrumental-Compositionen, namentlich die grossen Sonaten für Pianoforte und die kleineren Clavierstücke dieses fleissigen Componisten, den wir auch als ausübenden Künstler auf Orgel und Clavier, als Lehrer und als Dirigenten während seines Aufenthaltes am Rheine sehr hoch zu schätzen gelernt haben, seinen Gesangwerken vorziehen. In beiden ist allerdings die ernste, edle, echt künstlerische Richtung herrschend, welche Flügel nie verlassen wird und seinem ganzen Wesen nach nicht verlassen kann; allein in den Claviersachen waltet ein freieres Schaffen, eine eigenthümlichere Erfindung, ein energischerer Schwung; sie lassen den Gedanken an das „Machenwollen" nicht aufkommen, sie entspringen dem wirklichen Quell des inneren Dranges und verdienen von Clavierspielern und Clavierlehrern weit mehr cultivirt zu werden, als es der Fall zu sein scheint. Die mehrstimmigen Gesang-Compositionen hingegen zeichnen sich meistens mehr durch gute Arbeit als durch originelle Erfindung aus; das contrapunktische Element macht sich darin zuweilen auf Kosten des melodischen geltend. Dies scheint uns auch namentlich in der zweiten Nummer des vorliegenden Werkes: „Pfingst-Cantate", der Fall zu sein. Allerdings beherrscht Flügel die strengen canonischen Formen mit Sicherheit und grosser Gewandtheit, allein es wird doch stets wahr bleiben, dass der geringe Umfang der Männerstimmen und hauptsächlich auch der Gleichklang, die gleiche Tonfarbe derselben, es fast unmöglich machen, klar und zugleich wirksam für sie zu fugiren. Der erste Gesang, die „Oster-Cantate", bewegt sich mehr in getragenen Accorden und harmonischem Fluss und hält eine schöne, kirchlich-freudige Stimmung von Anfang bis Ende fest. Sie dürfte die wirksamste unter den dreien sein. Die meiste Tiefe und Eindringlichkeit finden wir aber in der dritten: „Zum Gedächtniss der Verstorbenen" auf die Worte: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen" in *D-moll*, 4/4-Tact, stellenweise fünfstimmig. — Wir empfehlen das Werk den Freunden des ernsten Gesanges und den Kirchenchören angelegentlichst. L.

Ein kleiner Anhang zu A. Malibran's „Louis Spohr".

Dieses Buch enthält unter Anderem auch einen Passus, den Eintritt Gollmick's in das frankfurter Orchester betreffend. Da nun der Verfasser dieses Artikels mit Gollmick in sehr naher Berührung steht, denn er ist es selbst, so erlaubt sich derselbe einige Berichtigungen, nicht als ob er irgend ein Interesse für seine Person damit hervorrufen wollte, sondern weil diese Berichtigungen einige Facta berühren, welche zur Ergänzung von Spohr's Aufenthalt in Frankfurt am Main noch Manches nachholen dürften.

Dass mein hochverehrter Freund, Herr Xaver Schnyder von Wartensee, vor 43 Jahren mich Spohr für sein Orchester empfohlen, hat seine Richtigkeit, und ich bin ihm für seinen guten Willen auch sehr verbunden, obgleich ich wünsche, seine Wahl wäre auf einen Anderen gefallen, denn das Glück (wie auch Herr Malibran ein solches mit meinem Engagement in Verbindung zu bringen sucht), das Glück, ein gutes Menschenalter lang „des harten Dienstes karges Brod zu essen", wenn man keine Erbschaft macht oder sonst in Fortuna's Loostopf keinen guten Griff thut, hat noch kein Orchester-Mitglied mit zeitlichen Gütern gesegnet. Der Verfasser jenes Buches sagt ferner (Pag. 46): „Ich wüsste nicht, dass Gollmick je dieser Sache uneingedenk gewesen wäre." Gewiss nicht! ist dessen Antwort; denn noch leidet er, obgleich pensionirt, an den Nachwehen einer nie zu ersetzenden verlorenen Zeit. Den Leiden des Orchesterdienstes werde ich zu seiner Zeit einen eigenen Artikel widmen. Jedenfalls hat Herr Hackländer noch in keinem Orchester gesessen, sonst würde er in seinem „Europäischen Sclavenleben" dessen gewiss Erwähnung gethan haben. Das „Lebensglück", von welchem Herr Malibran in Verbindung mit einer Orchester-Stelle spricht, muss ich also hiermit auf das entschiedenste ablehnen.

Der Nachsatz jener Stelle in dem bezeichneten Buche ist mir unklar, aber seine etwas mysteriöse Fassung dürfte manchen Leser glauben machen, als datire sich von meiner Anstellung alles Uebel her, welches den grossen Mann aus Frankfurt trieb, wie denn die folgenden Seiten dieses Buches bis Pag. 59 das frankfurter Orchester zu einem wahren Heerde von Conspiration und Intrigue machen möchten, auf welchem die Mitglieder desselben gleich Macbeth's Hexen den Trank brauten, in welchem Spohr den Tod seines Ruhmes trinken sollte. Herr Malibran hat hier offenbar durch ein Vergrösserungsglas gesehen oder hat sich übel berichten lassen; denn von einer solchen Catilinarischen Verschwörung, von geheimen Comite's, Complotten u. s. w. (siehe Pag. 54) ist mir durchaus nichts bekannt geworden, und was die „Nadelstiche kleiner Feinde" betrifft, so können diese unmöglich im Stande sein, einen willenskräftigen, energischen, das Gute und Nützliche anstrebenden Dirigenten aus seiner festen Stellung zu reissen. Es werden sich gegen eine solche eine ganze Corporation compromittirende Anschuldigung zur rechten Zeit schon die geeigneten Stimmen erheben; ich meines Theils verwahre mich vorläufig gegen eine Anklage, sei sie auch noch so maskirt gegeben, als hätte ich jemals in einer zweideutigen Stellung zu einem Manne gestanden, den ich stets verehrt habe, ohne desshalb ein unbedingter Spohrianer zu sein. Und Folgendes möge dieses bestätigen; denn von alledem abgesehen, so war ich Herrn Spohr schon bekannt, ehe ich ihm durch Herrn Schnyder empfohlen wurde. Ich hatte schon als Studiosus im Jahre 1816 in Strassburg die Ehre, unserem Altmeister, der damals noch ein junger Meister gewesen ist, bei seinen Concerten Dienste zu leisten. Mein kleines Schick-

sal führte mich ein Jahr früher nach Frankfurt, als Herrn Spohr sein grosses, und hier erwies er mir die Ehre, mich wieder aufzusuchen und sein erstes Quartett, das er in diesen Mauern spielte, in meinem Zimmerchen im damaligen Institute des Dr. Kemmeter in der Schlesingerstrasse mit drei Mitgliedern des Orchesters zu probiren, die alle jetzt nicht mehr leben. Es bedurfte allerdings der Ueberredung, in dem frankfurter Orchester den Dienst eines Tympanisten zu übernehmen; als aber Herr Schnyder mir Aufschluss gab über die Poesie der Paukenschlägel, und Spohr mir versicherte, „der Pauker sei der zweite Director“, da erwachte mein Ehrgeiz, und später fand ich, dass sich in der That auch poetische Elemente aus diesen Eselsfellen heraufwirbeln liessen und man selbst mit Humor pauken könne. Aber nicht minder wie Herr Schnyder von Wartensee waren mir der Mechaniker Herr Einhiegler (welcher dann seine einschraubigen Pauken mit so bedeutenden Erfolgen ins Leben treten liess) und weit später Herr Wingheimer — einer unserer ersten musicalischen Dilettanten — treue Rathgeber in den Mysterien dieses dem Donnergotte geweihten Instrumentes. So war ich nach vier Tagen Vorstudien und nachdem ich in der Oper Sargines mein Examen glorreich bestanden hatte, als Paukist in unserem Orchester installirt, und — was gleichsam gezwungen nur kurze Zeit dauern sollte, währte vier volle Decennien lang.

Als ein Curiosum eigener Art sei hier erwähnt, dass dicht hinter meinem Sitze Ludwig Börne seinen Stehplatz hatte und auf einem an das Lampenblech des Prosceniums angehefteten Papierstreifen seine kritischen Notizen zur Panik aller Mitspielenden für seine Waage aufzeichnete. Was ich nun während meines damaligen Orchesterdienstes für ein wirkliches Glück erachtete, erwähnt Herr Malibran nicht, nämlich meinen näheren Umgang mit Spohr als Lehrer seiner beiden Töchter. Zwei meiner ersten Werkchen für Piano bei André in Offenbach waren diesen Kindern gewidmet, und die Eltern legten einen besonderen Werth hinein, dass sich Beide unter meiner Leitung in dem damals in voller Blüthe stehenden Düring'schen Gesang-Vereine zum ersten Male als Pianistinnen öffentlich producirten. Spohr wohnte damals in dem in Malibran's Buche richtig bezeichneten Hause, und schwerlich hätte ein Fremder in dieser bescheidenen Wohnung den Componisten des Faust und der Zemire gesucht. Der Brunnen neben diesem Häuschen, wie oft mag sein Quell dem mässigen Spohr zur Hypokrene geworden sein! In dieser Wohnung gründete auch Spohr die classischen Quartett-Soireen, welche er allsonntäglich im rothen Hause (jetzt die Post) gegeben hat. Zu den Zierden der damaligen Oper gehörten die Sängerinnen Campagnoli und Friedel, der Tenor Schelble, die Bassisten Siebert, Krönner und Andere. Spohr begann sein Directorium mit Don Juan am 28. December 1817 und endete dasselbe mit derselben Oper am 26. August 1819. Am 30. verliess er Frankfurt unter einem fürchterlichen Gewitter, dessen Wolken bekanntlich später noch manchmal am Firmamente unserer Oper hinzogen. Ein Interims-Directorium verwaltete der Concertmeister Hoffmann, unter welchem Nikolaus Baldenecker Chor-Director wurde. Man kann sagen, dass Baldenecker den Chor geschaffen hat, und noch sehr wohl erinnere ich mich der Würdigung der damaligen Iris, welche diesen Chor als einen bisher noch nie geahnten Körper im Gebiete der Oper pries. Aber Hoffmann passte nicht für die Ansprüche des hiesigen Publicums, und Guhr mochte allerdings mehr wie Spohr geeignet sein, das *Variatio delectat* im Auge zu halten und dem Geschmacke des grossen Publicums grössere Concessionen zu machen, als sich mit einer classischen Bildung desselben, wonach Spohr einzig und allein strebte, vertrug. In diesem Missverhältnisse ist auch der Hauptgrund von Spohr's Aufkündigung, die er in einer Verstandessitzung selbst eigenhändig einreichte, zu suchen.

Guhr nahm also im Frühjahre 1821, in seinem 36. Lebensjahre, die Zügel der hiesigen Oper in die Hand. Als er den Kurfürsten von Kassel um seinen Abschied bat, äusserte dieser, dass er nicht begreifen könne, wie man lieber Musik-Director in einer Handelsstadt, als Capellmeister in einer Residenz sein möge. Spohr aber, der ihn empfohlen, meinte dagegen, „dass gerade Guhr der rechte Mann für Frankfurt sein würde“ — und die Prophezeiung ist richtig eingetroffen.

Frankfurt, den 7. April 1860. C. G.

Achter Bericht über die Deutsche Tonhalle.

Die Anzahl der kunstsinnigen Theilnehmer des Vereins hat sich in dem verflossenen Jahre, in welchem wir leider auch manchen Sterbfall zu beklagen hatten, in erfreulicher Weise vergrössert (592 Mitglieder), und die Beiträge und manche Geschenke an die Vereinscasse haben die Einnahme derselben verhältnissmässig gegen sonst erhöht. Um so mehr dürfen wir uns der frohen Hoffnung hingeben, dass das Streben des Vereins noch immer mehr Eingang finden und immer reichere Theilnahme erzielen werde, da die damit verbundenen Opfer sehr klein sind*) und hier, wie in so vielen Erscheinungen unseres Zeitalters, sich bewährt, was das Zusammenwirken Vieler, was Gemeinsinn und gesellschaftliche Verbindung zu Einem Zwecke vermögen.

Ausser den in der vorigen Vereins-Uebersicht (für 1858) als neu ausgesetzt bemerkten zwei Preisen: *a)* für die Composition des „Liebesring“ (Operette), *b)* für ein Streich-Quartett, wozu noch *c)* aus dem früheren Jahre die damals noch unerledigte Bewerbung mit einem Nonett kam, wurden in 1859 durch das XVIII. Preisausschreiben der Tonhalle der Preis von 9 Ducaten auf eine Sonate für Clavier und Violoncell gesetzt, und durch das jetzt erlassene XIX. der von 100 Gulden auf ein Trio für Clavier, Violine und Cello.

Erledigt wurden von den eben zuerst genannten drei Preis-Angelegenheiten die das Nonett und das Streich-Quartett betreffenden; zu diesem waren 38, zu jenem 14 Bewerbungen eingekommen.

Von den Nonetten erhielt das des Herrn E. Silas in London eine Stimme für den Preis, und durch eine andere wurde ihm besondere Belobung zuerkannt**). Solche Belobungen erhielten auch, je durch eine Preisrichter-Stimme, die Werke der Herren V. E. Becker in Würzburg, J. Hager in Wien, H. Neumann in Heiligenstadt (Eichsfeld) und T. Täglichsbeck in ***).

Das Preisrichter-Amt hatten dabei, auf Erwählung hin, gefälligst übernommen die Herren L. Hetsch, V. Lachner hier und J. Moscheles in Leipzig.

Die Ergebnisse der oben genannten Preis-Ausschreiben: Composition des „Liebesring“, Streich-Quartett und Sonate für Cello und Clavier, sodann der jüngsten Preis-Aussetzung für gedachtes Trio, werden wir in unserem nächsten Berichte vorlegen können.

Stand der Tonhalle-Casse 1859.

Einnahme.

1. Aus voriger Rechnung (1858)	700	Gld.	59	Kr.
2. An Eintrittsgeldern	30	„	55	„
3. An Jahresbeiträgen.	284	„	30	„
4. Mehrleistungen und besondere Geschenke †) .	131	„	16	„
5. Verschiedenes (Zinsen u. s. w.)	19	„	24	„
	1167	Gld.	4	Kr.

---

*) Der Eintritt ist nur mit 1/3 Thlr. und der je im Christmonate fällige (immer wieder kündbare) Jahresbeitrag auf gleichen geringen Betrag (jeder höhere natürlich freigestellt) bestimmt.

**) Der Preis selbst (180 Gulden) wurde also nicht ertheilt.

***) Das Werk desselben, das wir, nach Angabe im Begleitbriefe, nach Dresden gesandt hatten, kam als unbestellbar von da zurück.

†) Hierunter waren die 180 Gulden begriffen, welche Herr Be-

Ausgabe.

1. Schreib- und Packbedarf	— Gld.	— Kr.
2. Druck- und Schreibkosten	29 „	56 „
3. Post- und Sendgebühren	37 „	53 „
4. Für Preise verwandt	— „	— „
5. Bedienung und Verschiedenes	192 „	15 „
Vorrath für 1860*)	907 „	— „
	1167 Gld.	4 Kr.

Mannheim, im Februar 1860.

Der Vorstand.
Prof. O. Deimling, Vorsitzender.
A. Schüssler, Schriftführer.

Nachschrift. Ausserdem veröffentlicht der Bericht noch ein Verzeichniss der seit 1852 ausgeschriebenen Preis-Aufgaben, der eingegangenen Bewerbungen und der anerkannten Preise, das in mancher Hinsicht interessant ist. Für vier Aufgaben konnten keine Preise anerkannt werden, wiewohl eingesandt waren für 2 Lieder mit Clavier 39, für einen Männerchor: „Gott, Liebe, Vaterland“, 40, für eine Clavier-Sonate 50 (!), für ein Nonett für Streich- und Blas-Instrumente 14 Bewerbungen!

Den grössten Preis, 250 Gulden, für Musik zur „Jungfrau von Orleans“ erhielt unter 22 Bewerbern L. Hetsch in Mannheim; 200 Gld. H. Neumann in Heiligenstadt unter 39 Bewerbern für eine Sinfonie (die einzige, die ausgeschrieben worden); 200 Gld. Dr. H. T. Schmid in München für den Text der einactigen Operette: „Der Liebesring“, ebenfalls unter 39 Bewerbern (Dichtern?). — Demnächst 110 Gld. Gustav Merkel in Dresden für eine vierhändige Orgel-Sonate unter 13 Bewerbern; 100 Gld. V. E. Becker in Würzburg für einen Schiller-Festgesang unter 7 Bewerbern (diese geringe Anzahl nimmt Wunder).

Ausserdem sind noch als grössere Werke, die der Tonhalle ihr Entstehen verdanken, zu erwähnen: eine Fest-Ouverture von V. Lachner in Mannheim, ein Violin-Trio und ein Quintettsatz für Blas-Instrumente, beide von K. J. Bischoff in Frankfurt am Main, eine Hymne für Soli, Chor und Orchester von W. Scheffer in Eisenach u. s. w.

Wir erfahren aber nicht, ob und wo diese gekrönten Musikstücke in Druck erschienen sind. Es scheint uns aber für die Wirksamkeit des Instituts sehr wichtig, zu wissen, welchen Einfluss die Preis-Zuerkennungen auf die Herren Musik-Verleger bis jetzt gehabt haben. Daran würde sich die Frage knüpfen, ob es nicht gerathen sei, darauf zu denken, der „Deutschen Tonhalle“ die Mittel zu verschaffen, die gekrönten Werke auch veröffentlichen zu können.

Als unerledigte Aufgaben bestehen noch: Preis von 200 Gld. für die Composition des „Liebesrings“, wozu 24; 84 Gld. für ein Violin-Quartett, wozu 38; 50 Gld. für eine Sonate für Clavier und Violoncell, wozu 17 Bewerbungen eingegangen; und 100 Gld. für ein Clavier-Trio (vgl. unsere Nr. 10 vom 3. März) mit Violine und Violoncell, für dessen Einsendung der letzte Juli d. J. als letzte Frist bestimmt ist.

Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig. Am Charfreitag kam in der Thomaskirche wieder wie alljährlich die grosse Passionsmusik von Bach zur Aufführung.

Der Riedel'sche Gesang-Verein führte am Palmsonntag die *Missa solemnis* von Beethoven auf.

Breslau. Die Sing-Akademie brachte unter der Leitung Reinecke's Mendelssohn's „Paulus“.

Hamburg. Meyerbeer's Dinorah ist in diesen Tagen hier zum fünfundzwanzigsten Male gegeben worden; ich schreibe die unangenehme Zahl mit Buchstaben, damit Sie Sich nicht vielleicht mit der Vermuthung eines Schreibfehlers trösten. Es scheint dieses ein bedauerliches Zeugniss des Geschmackes unserer Stadt; aber nichts desto weniger würdigte hier doch alles, was nur einiger Maassen musicalisches Urtheil hat, die Meyerbeer'sche Oper kaum einer Kritik, und der starke Besuch derselben ist theils aus der Grösse unserer Stadt zu erklären, die neben einer beträchtlichen Anzahl guter Concerte immerhin auch 25 Vorstellungen der Dinorah füllen kann, theils dadurch, dass sehr Viele sich die Oper nur als ein Curiosum ansehen. Dazu kommt noch, dass die Rolle der Dinorah durch Fräul. Georgine Schubert sehr vortheilhaft besetzt ist. (D. M.-Z.)

Wien. Ein „Mozart-Abend“, veranstaltet (am 29. März) von den Mitgliedern der Gesellschaft der Musikfreunde, die sich als Orchester-Verein constituirt haben, erfreute sich, obwohl nicht zu den förmlich öffentlichen Productionen zählend, einer regen Theilnahme und eines zu weiteren Unternehmungen aufmunternden Erfolges. Aufgeführt wurden: Ouverture zu „Titus“, Sopran-Arie „*Misera, dove son*“ (1782), gesungen von Fräul. Ottilie Hauser, Trauermusik (componirt 1785 beim Todesfalle zweier Freimaurer), Sonate für zwei Claviere, gespielt von den Fräul. v. Asten und Geissler, „Abend-Empfindung“ und „An Chloe“, gesungen von Herrn Olschbauer, und Sinfonie in *A-dur*, Nr. 23 (1774).

Seit dem 1. April sind die Eintrittspreise in den beiden Hoftheatern regulirt worden und zwar mit geringen Ausnahmen ganz so, wie es in der Nummer 7 der „Recensionen“ vorgeschlagen war, welche eben desshalb von der Behörde mit Beschlag belegt wurde.

Die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Salvi hat am 12. April ihre Vorstellungen mit Rossini's *Barbière* eröffnet.

Die Orchester-Mitglieder des Hof-Operntheaters haben ihrem Director C. Eckert für die uneigennützige Leitung der mit bestem Erfolg begleiteten Philharmonischen Concerte eine in sehr warmen Worten gehaltene Dank-Adresse überreicht.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

...necke in London dem Vereine an einem Nonettpreise zugeschickt hatte, welcher Preis aber nicht anerkannt und desshalb, abzüglich der Kosten, mit 150 Gulden wieder rückerstattet wurde.

*) Worauf vier ausgesetzte Preise mit zusammen 400—500 Gulden haften.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 18. KÖLN, 28. April 1860. VIII. Jahrgang.

Franz Commer.

I.

Je seltener bei der heutigen Ausdehnung des Gebietes der Wissenschaft und Kunst die gründliche Fachgelehrsamkeit wird, die, vor der Zersplitterung der geistigen Kraft sich bewahrend, ihr ganzes oder doch unbedingt vorherrschendes Bestreben auf eine bestimmte Lebens-Aufgabe richtet, unbekümmert um den Vorwurf der Einseitigkeit, den die Allerweltsbildung eben so leichtfertig ausspricht, als sie von einem Dinge auf das andere springt und mehr Liebhaberei als Studium kennt: desto ehrenwerther sind diejenigen Männer, die neben der Cultur der Breite ihres Feldes hauptsächlich auch in die Tiefe arbeiten und aus ihr Schätze herauf fördern, welche zugleich mit ihrem Werthe an sich den Blick in das ganze Reich einer Kunst oder einer Wissenschaft erweitern.

Ein solcher Mann auf dem Gebiete der Tonkunst, ein tiefer und unermüdeter Forscher, ein wahrer Musikgelehrter ist Franz Commer in Berlin, der diejenigen Musiker des vorigen Jahrhunderts und die Zeitgenossen, die ähnlichem kunsthistorischem und kunstwissenschaftlichem Streben huldigten, in so fern überragt, als seine unglaublich fleissige, gelehrte Thätigkeit das musicalische Schöpfungs-Talent, das ihm die Natur gegeben, nicht zurückgedrängt oder gar unterdrückt hat. Er hat neben zahlreichen Berufsgeschäften und neben der Vollendung riesiger literarischer Arbeiten, die auch die Kraft einer starken Natur und die Energie eines tüchtigen Charakters lähmen können, dennoch eine Lebendigkeit und Elasticität des Geistes sich bewahrt, die man bewundern muss, wenn man bedenkt, dass, abgesehen von einer Menge von ungedruckten Werken, die von ihm erschienenen Compositionen die Werkzahl 52 erreicht haben.

Wir ergreifen desshalb die Gelegenheit, welche der Abschluss des einen von jenen kolossalen Sammelwerken alter Musik darbietet, welche Commer herausgegeben — der zwölf Folio-Bände der *Collectio Operum Musicorum Batavorum* —, den Lesern dieser Blätter einen kurzen Abriss seines Lebens und ein Bild seiner ausserordentlichen Thätigkeit zu geben.

Franz Commer wurde den 23. Januar 1813 zu Köln am Rheine geboren. Er besuchte das Jesuiten-Gymnasium und erhielt den ersten musicalischen Unterricht von Franz Weber, dann von Ludwig Kubel und Joseph Klein. Kubel gehörte in den Jahren 1827 und den folgenden zu den geachtetsten Musiklehrern in Köln und hat viele Schüler gezogen, die alle mit Liebe und Achtung von ihm reden.

Da sich Commer's musicalische Anlagen schnell entwickelten, so übertrug man ihm schon in seinem sechszehnten Jahre die Organisten-Stelle an dem Carmeliten-, jetzigen Friedrich-Wilhelms-Gymnasium; zugleich trat er als Sänger in die Dom-Capelle.

Zu seiner weiteren Ausbildung kam er 1832 nach Berlin, wo er in das königliche Institut für Kirchenmusik aufgenommen wurde. Hier vervollkommnete er sich unter dem Director desselben, A. W. Bach, im Orgelspiel, studirte die Composition bei Rungenhagen, damals Director der Sing-Akademie, deren Mitglied er wurde, und hörte die Vorlesungen von A. B. Marx. Von unschätzbarem Nutzen und von entschiedenem Einflusse auf seine künstlerische und musikwissenschaftliche Richtung war seine Bekanntschaft mit dem edeln und gelehrten Karl von Winterfeld. Commer hatte das Glück, vom Jahre 1835 an bis zum Tode des trefflichen Mannes im Jahre 1853 in fast täglichem Verkehr mit ihm zu stehen und in ihm einen väterlichen Freund und Rathgeber in seinen Bestrebungen zu finden.

Die Aufgabe, die musicalische Bibliothek des genannten Instituts zu ordnen und zu katalogisiren, wurde für Commer eben so anziehend, als fördernd für seine Laufbahn. Diese Bibliothek, die späterhin im Jahre 1845 der

grossen königlichen Bibliothek einverleibt wurde, enthielt aus Forkel's Nachlass viele treffliche Werke der Meister des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts, die von Commer als ein ungeahnter Schatz ans Licht gezogen, in wenigen Jahren vollständig geordnet und zum Theil herausgegeben wurden. Der erste Band der *Musica sacra Saeculi XVI et XVII.* erschien 1839, Berlin, bei Bote und Bock; der vierte 1843. Die Fortsetzung wurde unterbrochen durch den ehrenvollen Auftrag der „niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ an Commer, die Herausgabe der grossen Sammlung der niederländischen Musiker des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zu übernehmen. Gegenwärtig hat jedoch Commer das erstere Werk (*Musica sacra*) wieder aufgenommen (s. unten).

Sein Wissen und Wirken blieb trotz der bescheidenen Stille, in welcher es geschah, keineswegs unbekannt bei den Männern von Fach und den Freunden der ernsten Kunstgattung, und fand auch an entscheidender Stelle ehrenvolle Anerkennung. Schon 1839 erhielt er vom Könige Friedrich Wilhelm III. die goldene Denkmünze für Kunst; 1844 wurde er zum königlichen Musik-Director und im folgenden Jahre zum ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste in Berlin ernannt.

Seine Berufsthätigkeit theilte sich in die Verwaltung der Chorregentschaft an der St.-Hedwigskirche, der Gesanglehrer-Stelle an der Elisabethschule und in das fleissige und gewissenhafte Ertheilen von Privat-Unterricht; denn es war ihm nicht das beneidenswerthe Loos gefallen, durch glänzende äussere Verhältnisse erleichtert und gehoben zu werden; was er geworden, ist er durch sich selbst geworden. Seit 1840 machte er jedes Jahr eine grössere Reise, theils an den heimatlichen Rhein, theils durch die bedeutenderen Städte, deren musicalische Zustände oder bibliothecarische Schätze ihm Interesse und Förderung seiner Zwecke darboten. Aber oft und gern liess er den Gelehrten auf diesen Reisen zu Hause und erfreute sich willkommener Erholung im Kreise alter und neuer Freunde, die ihm eben so sehr seine liebenswürdige Gemüthlichkeit als seine belehrende und anziehende Unterhaltung überall festhielten und gewannen.

So bewahrte und erneute er sich die frische Kraft zur Bewältigung der ungeheuren Aufgaben, die seiner Thätigkeit nach der Rückkehr in Berlin warteten. Denn seine Berufsgeschäfte hatten sich im Laufe der Jahre 1840 bis 1850 noch durch die Stellung als Repetitor und Gesanglehrer an der königlichen Oper, am französischen Gymnasium und an der Vorschule des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums bedeutend vermehrt; auch hatte er in dieser Zeit mit Th. Kullak und H. Küster den berliner Tonkünstler-Verein gegründet. Dabei setzte er nicht nur die *Collectio Batavorum* und die Sammlungen einer grossen Anzahl von Meisterwerken der älteren deutschen und italiänischen Schule fort, so dass er an tausend Psalmen, Motetten, Messen, mehrstimmige Lieder u. s. w. in Partitur herausgegeben hat, sondern ruhte sich von allen diesen Arbeiten für Wiedererweckung in Staub begrabener Kunstwerke im Drange des Gefühls: *Anch' io son pittore!* nicht anders als am Flügel und an dem aufgeschlagenen Partitur-Papier aus, das er mit den schwarzköpfigen Zeichen seiner eigenen musicalischen Gedanken füllte.

Der Gedanke, das altgriechische Drama auf unsere Bühne zu bringen und durch musicalische Composition der Chöre und anderer zu melodramatischer Behandlung geeigneter Stellen zu beleben und dadurch der Anschauungs- und Empfindungsweise des heutigen Geschlechts näher zu bringen, ging im Anfange der vierziger Jahre vom Könige selbst aus und wurde durch seine Umgebungen aus der Gelehrten- und Künstlerwelt genährt. So entstand im Jahre 1841 Mendelssohn's Musik zur „Antigone“ des Sophokles und späterhin zum Oedipus auf Kolonos (1844—1845). Auch Commer blieb dieser Richtung nicht fremd. Auf A. von Humboldt's Aufforderung machte er sich in Gemeinschaft mit seinem Freunde, dem Professor Franz, an die schwierige Aufgabe der musicalischen Bearbeitung eines griechischen Lustspiels, der „Frösche“ des Aristophanes. Es wurde 1842 in Berlin aufgeführt; 1843 folgte ihm die Musik zu Sophokles' Trauerspiel „Elektra“. Beide Arbeiten erregten dasselbe beifällige Interesse, wie Mendelssohn's Antigone-Musik, bei den classisch gebildeten Kreisen des damaligen Berlin. Commer erhielt dafür als ein besonderes Zeichen der Anerkennung die goldene Medaille für Wissenschaft vom Könige von Griechenland.

Der König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen verlieh ihm im Jahre 1847 die grosse goldene Denkmünze für Kunst und Wissenschaft und im Jahre 1856 den Rothen Adler-Orden vierter Classe. Im Jahre 1851 ward ihm auch vom Könige von Sachsen die goldene Denkmünze für Wissenschaft zu Theil. Während der fortgesetzten Arbeit an der *Collectio Musicorum Batavorum* und wegen des grossen Verdienstes um dieses Werk hatte ihn die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst erst zu ihrem correspondirenden, bald darauf zu ihrem Verdienst-Mitgliede ernannt*), und 1849 zeichnete ihn der König der Niederlande durch die Verleihung des Löwen-Ordens aus.

*) Der Uebersendung der „Gedenktafel“ vom 11. October 1859 durch dieselbe Gesellschaft an F. Commer ist bereits in Nr. 11 Erwähnung geschehen.

Diese mannigfachen Ehrenbezeigungen sind um so erfreulicher, als sie ein Verdienst anerkennen, welches nie um äusseren Glanz und um Gunst gebuhlt hat, weder bei Fürsten und Höfen, noch bei der grossen Menge, ein Verdienst, welches weder von einer Partei gehoben und ausposaunt worden, noch durch die bekannten Mittel der Selbstanpreisung sich geltend gemacht hat, sondern zufrieden war, die dauernden Denkmale einer entsagenden und aufopfernden Kunstliebe und Kunstwissenschaft in die Archive der musicalischen Literatur niederzulegen.

Eine nähere Betrachtung derselben behalten wir uns vor. L. B.

Franz Joseph Messer,

Musik-Director in Frankfurt am Main,
geboren den 21. Juli 1811, gestorben den 9. April 1860.

(Nekrolog.)

Franz Joseph Messer war am 21. Juli 1811 in dem katholischen Dorfe Hofheim am Taunus im Herzogthum Nassau geboren. Trotzdem, dass in dem ländlichen Kreise seiner Familie sein ausserordentliches Musik-Talent nur sehr geringe Nahrung finden konnte, trat es doch frühzeitig so deutlich hervor, dass es seinen Vater veranlasste, den Knaben dem Lehrer und Organisten Heilmann in Hochheim bei Mainz, der ihm verwandt war, zur Ausbildung anzuvertrauen. Hier und bei einem benachbarten Pfarrer empfing er den ersten Unterricht im Gesange, Clavier- und Orgelspiel, so wie im Generalbass, und machte so rasche Fortschritte, dass er, der Eilfjährige, durch sein Spiel in einem Concerte die Unterstützung des Herzogs gewann. Schelble, der hochverehrte, als Sänger wie als Clavierspieler und Lehrer gleich ausgezeichnete Gründer des Cäcilien-Vereins in Frankfurt (seit 1818), wurde auf den Gesang und das Spiel des Knaben aufmerksam und erwirkte ihm die reichliche Unterstützung angesehener Mitglieder des Vereins. So kam Messer 1826 zu Schelble nach Frankfurt und bildete sein wunderbares Talent an seinem grossen Meister, mit dem er mehrere Jahre hindurch wie ein Sohn verkehrte. Jugendliches Ungestüm trieb ihn unbedacht in die Welt; er führte nun ein unstätes Wanderleben in Mainz, Coblenz und in verschiedenen kleineren Städten Thüringens u. s. w. als Sänger, Dirigent, Concertgeber. Militärische Pflichten, denen er aber durch Begünstigung bald enthoben wurde, riefen ihn zurück, und nun fixirte er sich in Mainz, zunächst als Director des Männergesang-Vereins „Liedertafel", dann auch eines Damengesang-Vereins, den er gründete. Auch die grossen Musikfeste der Jahre 1835 und 1837 wurden von ihm ins Leben gerufen, und sein Directions-Talent fand weithin laute Anerkennung. So kam es denn, dass nach Schelble's Tode (1837) der Vorstand des Cäcilien-Vereins diesen seinen Schüler zur Leitung desselben berief. Die Wahl hätte nicht glücklicher getroffen werden können; denn Messer, wenn auch ein volles Jahrzehend in ganz anderen Kreisen umhergeworfen, hatte doch den ihm angeborenen Sinn für das wahrhaft Grosse und Edle in der Musik unter Schelble's mächtiger Einwirkung zu sicher ausgebildet, als dass er bei günstigen Verhältnissen nicht wieder dem Höchsten in seiner Kunst sich hätte zuwenden sollen. Mit Begeisterung ergriff er, als ihn das Jahr 1840 an die Spitze des Vereins stellte, der in seiner Erinnerung stets als Ideal fortgelebt hatte, seine Aufgabe, und gerade die lange Entbehrung hatte sein Verlangen nach Grossem und Bleibendem nur noch mehr gesteigert. Auch der Umstand, dass der Verein nicht mehr die alte Energie besass und Manche mit Misstrauen ihm entgegenkamen, spornte ihn, der sich seiner Kraft und Tüchtigkeit vollkommen bewusst war, nur zu reicherer Entfaltung dessen, was in seinem Geiste und Herzen lebte. Schon nach zwei Jahren konnte er die Matthäus-Passion wieder aufs vollständigste hinstellen, und durfte es sogar wagen, seinem verehrten Meister im Vortrage der Partie des Evangelisten nachzufolgen. Was er damals durch seinen Gesang wirkte, gelang ihm später, als sein Halsübel ihm den eigenen Vortrag versagte, durch Wort und meisterhaftes Spiel. Zwanzig Jahre seiner besten Kraft hat er dem Cäcilien-Vereine gewidmet, und die Frucht seines rastlosen Strebens ist es, dass dieser jetzt in der ersten Reihe der Oratorien-Vereine unseres Vaterlandes seine Stelle hat. Neben den meisten Oratorien Händel's und den Motetten und der Matthäus-Passion Bach's ist des letzteren *H-moll*-Messe und Weihnachts-Oratorium durch ihn beim Vereine eingebürgert worden, der Haupt-Chorwerke Mozart's, Haydn's, Cherubini's, Beethoven's und unter den Neueren Mendelssohn's nicht zu gedenken. Ausserdem leitete Messer seit einer Reihe von Jahren den philharmonischen Instrumental-Verein und die zehn jährlichen Museums-Concerte, bei denen das Theater-Orchester mitzuwirken verpflichtet ist. Dass er auch hier Meister war, das kann Niemand mit Grund läugnen. Die Stadt hat ihm in Anerkennung seiner grossen Verdienste um das hiesige musicalische Leben bis in die Schulen hinein mit dem Bürgerrechte den Titel eines Musik-Directors vor wenigen Jahren verliehen. Messer war gross als Sänger und Gesanglehrer, als Clavierspieler und -Lehrer, als Dirigent nach jeder Richtung hin. Als Componist ist er selbst wenig hervorgetreten. Seine Compositionen: Lieder, Duette und Quartette, Hymnen für Gesang, Ouverturen, Violin-Quartette, eine Sinfonie, meist noch ungedruckt, sind klar und edel,

in der Form rein und interessant, ohne auf Originalität Anspruch zu machen; er hat sich mit ihnen, auch in seinem Vereine, nie hervorgedrängt. Eine durch und durch edle, feinfühlende, poetische Natur, gebildet an den tiefsten Werken der grossen Meister, jede Gattung nach ihrem Werthe und ihrem Kreise schätzend, hat er stets der Wahrheit im Reiche seiner Kunst gedient und über alles bloss Gemachte und nicht wirklich Empfundene, Affectirte und Frivole unerbittlich den Stab gebrochen. Der Vorwurf der „Bachomanie" würde hier belacht worden sein, wenn er nicht dem sterbenden Meister gegenüber empört hätte. Die tiefe Trauer, die sich in allen Kreisen bei seinem Tode kund gab, und die feierliche Bestattung, die dem Hingeschiedenen zu Theil ward, gaben das beste Zeugniss, wie ihn die Stadt ehrte, in der er so Grosses, Unvergängliches wirkte. Sein Cäcilien-Verein hat am 18. d. Mts., zur gewöhnlichen Stunde der Uebungen, sein Gedächtniss würdig und herzlich gefeiert. Das von ihm zuletzt für den Verein componirte „Auferstehen" und das Mozart'sche Requiem, das er zuletzt dirigirte, wurden von einem Chor von mehr als 200 Stimmen voll Weihe und innerer Erhebung gesungen und dazwischen von einem älteren Mitgliede in längerem, warmem und gediegenem Vortrage das Leben und Wirken des theuren Hingeschiedenen geschildert. — Möge dem Vereine recht bald ein würdiger Ersatz werden! --nn.

Stoppellese auf dem Felde eines angehenden Aesthetikers.

Einem Schriftchen: „W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Ludwig Nohl. Heidelberg, bei Bangel und Schmitt. 1860" (82 S. in 8.),—das uns ein Kunstfreund und warmer Verehrer Beethoven's so eben mittheilt, können wir nur die Bedeutung eines Curiosums zuerkennen, obgleich wir dem geschätzten Herrn Einsender beipflichten, wenn er uns schreibt: „Wenn Mozart auf Kosten Beethoven's emporgehoben wird, so wird dadurch natürlich bei den Bewunderern Beethoven's ein sehr peinliches Gefühl hervorgerufen, ja, ihrer innersten Religion ein grosses Aergerniss gegeben." Dass aber bei der Schwäche der menschlichen Natur sich eine Reaction erzeugen könne, die sich gegen die Verehrung Mozart's kehren dürfte, befürchten wir weniger, da ja das Verhältniss Mozart's zu Beethoven längst festgestellt und in Dr. Nohl's Schriftchen durchaus nichts neu ist, als die unglaubliche Thatsache, dass heutzutage noch ein Nachfolger Ulibischeff's ersteht, der diesen in der Verkennung Beethoven's noch überbietet.

Freilich, wer nach O. Jahn's vier Bänden „W. A. Mozart" dasselbe Thema noch einmal auf 82 Seiten behandelt, muss zu einer pikanten Würze greifen, um sich geniessbar zu machen oder wenigstens zu reizen. Daher denn der Entschluss, auf Kosten Beethoven's sich die ästhetischen Sporen zu verdienen! Es wird aber genügen, die Art und Weise, wie das geschieht, durch eine Stoppellese auf diesem vertrockneten Saatfelde, dem eine neue Würdigung Mozart's entkeimen sollte, zu charakterisiren; einer Widerlegung bedarf es nicht bei Urtheilen, welche der Nullität und Cassation verfallen, sobald sie bekannt werden. Uebrigens ist Herr Dr. Nohl weder durch Ulibischeff's, noch durch Jahn's Mozart befriedigt; der Letztere schreibt ihm nicht gefällig genug, und der Erstere „reicht in den letzten Dingen überall nicht aus". Und unmittelbar darauf heisst es: „Es fehlt in diesem Felde (?) an einem Werke, das, wie Göthe's Biographie von Lewes, sich wie ein Roman läse, ohne wie Heribert Rau's neues Buch wirklich ein Roman zu sein."

Sollte Herr Nohl uns durch sein gegenwärtiges Schriftchen eine Aussicht auf Abhülfe dieses Mangels durch ihn selbst haben eröffnen wollen? Eine folgende Stelle scheint indess anzudeuten, dass es fürs Erste nur auf eine Habilitirung zu Vorlesungen abgesehen ist; denn Herr Nohl sagt: „Die Behandlungsweise des vorliegenden Gegenstandes (also Mozart's!) auf Universitäten wird um so viel besser sein, als sie die Phantasie und vor Allem die Empfindung aufs tiefste erregt. Sie wird nur dann den richtigen Punkt getroffen haben, wenn der junge Mann sich getrieben fühlt, von dem Worte und den Büchern über Musik zu den grossen Tonwerken selbst zu eilen." (!)—Er erwartet Dinge, die ein phantastisches, mit philosophischen Brocken gespicktes Kunstgeschwätz niemals zuwege bringen wird. Oder glaubt er wirklich, dass seine physiognomische Analyse des Portraits von Mozart, namentlich die Beschreibung seiner Nase, „die nicht, wie bei Beethoven, durch einen tiefen Einschnitt von der Stirn getrennt war, so dass der Sitz des Denkens von dem Organ des sinnlichen Spürens losgelös't wäre",— oder dass seine Charakteristik der vierhändigen Fuge in *F-moll* als Beispiel „einer religiösen Stimmung", als „ein Bussgang, so wie ihn Gretchen macht in der Angst ihrer Seele" (S. 42), — oder dass die empörende Pikanterie: „Das *Es-dur* beim Auftreten der Elvira bezeichnet die vorherrschende Sinnlichkeit—so verschmerzt es sich leichter, wenn der Undankbare sie verlässt — und das wiederkehrende *Es-dur* in der zweiten Arie spricht unverhohlen aus, was es ist, das dem armen Mädchen fehlt; es ist weniger das Herz, als die Sinne, die den Treulosen geliebt haben" (!) — glaubt also Herr Nohl wirklich, dass diese Behandlung der musicalischen Aesthe-

tik den jungen Studiosus „von dem Worte zu den Werken“ treiben werde??

Doch zu Beethoven. Dass seine Nase gegen die Mozart'sche zurücksteht, haben wir gesehen; denn diese letztere deutet unter Anderem mit „ihrer Spitze, die wieder vordrängt, auf ein Eindringen in das Objective, das er wie kein anderer Musiker hat.“ (S. 15.) Auch hat Mozart „zum guten Glücke nicht das Mehr von cholerischem Feuer, das Beethoven beim geringsten Anlass übermässig zornig werden liess und, was schlimmer ist, ihn fortwährend zum Handeln, zum Einwirken auf die Welt, also (?) aus den Gränzen der Kunst heraustreibt.“ (!)

„Bach und Händel waren fest im Glauben. Sie glaubten, dass Christus Gottes Sohn und gekommen sei, die Welt zu erlösen (S. 21).—Haydn war noch kirchenfromm, aber wie ein Kind; er untersuchte nicht den Inhalt seiner Religion, aber er kümmerte sich auch im Grunde nicht viel darum (S. 27).—Mozart ging ebenfalls noch zur Kirche, aber man kann nicht sagen, dass seine Andacht mit der damaligen Kirche in besonderer Verbindung gestanden hätte; es war mehr blosse Natur-Andacht (S. 29). Erst er war frei von der bestehenden Religion, die dem Menschen die Sinne band—aber auch frei von dem Sehnen, das die Zeit nach ihm erfüllte und die Menschen wiederum band“ (S. 31).

„Beethoven war die bisherige Religion ganz fremd, er ging nicht einmal mehr zur Kirche, wie Mozart es noch aus Gewohnheit gethan. Er bezeichnet das Sehnen der Welt nach einem neuen Inhalte. Er ist tief und gross—aber mit Trauer sieht man die schönen Gestalten, die der göttliche Mozart so eben für die Musik gewonnen, wieder schwinden und statt herrlicher, schöner Menschen Wesen hervortreten, die nicht Fleisch noch Bein haben, sondern wie Schemen einherschweben. Es tritt ein Ueberschuss von Geist ein, der das Gefühl für reine Schönheit so sehr beleidigt“ (S. 31).

„Beethoven wird es im eigentlichen Sinne zuweilen in seinen Gränzen zu enge, d. h. wenn man annehmen will, dass ihm die Sphäre der Musik von der Natur angewiesen war. (!!) Er scheint, wie Schiller, zum Philosophen oder zum Staatsmanne (!) mehr berufen, als zur Kunst. Aber da seine Zeit kein öffentliches Leben kannte, worin sich der Mann zum Manne entwickeln konnte, da er alle seine Tage im engen Kreise des Privatlebens versitzen musste, so blieb ihm nichts übrig, als zu geistigen Thaten zu greifen“ (S. 35, 36).

Diese Erklärung der Beethoven'schen Tonschöpfungen setzt dem ganzen abgeschmackten Raisonnement die Krone auf. Ach lieber Herr Dr. Nohl, wenn allen denen, die ihre Tage oder ihre Inexpressibles auf den Bänken oder den Kathedern im Kreise des Privatlebens absitzen müssen, nichts übrig bliebe als geistige Thaten *à la* Beethoven, dann wäre Genie und Kunstlehre noch weit überflüssiger, als jetzt Ihre Broschüre!—Doch weiter!

„Von Mozart's Phantasie in *C-moll* hat Beethoven für seine Claviersachen viel gelernt, aber nicht in Bezug auf Schönheit. Unzweifelhaft ist der Ideengehalt seiner Clavier-Sonaten, die mit Recht ein unerschöpflicher Born der Poesie heissen, weit grösser, als der der Mozart'schen. Aber eben dieser überschüssige Gehalt verhindert, besonders in den Adagio's (?), gar oft die klare Uebersichtlichkeit und freie Bewegung, es wird ein gewisser Holzton nicht ganz überwunden, es kommt nicht zum reinen Klingen. Andererseits treibt die Macht seines Geistes ihn gerade hier zum ersten Male in auffallender Weise über die Gränzen seiner Kunst hinaus; wir meinen das bereits genannte Recitativ in der Sonate Op. 31, Nr. 2. Der leidenschaftliche Drang seiner Empfindung lässt ihm keine Ruhe, er will durchaus „„sprechen““, er muss sich verständlich machen. Da das Mittel aber, zu dem er greift, nur der Schein der wirklichen Rede ist, nur eine Erinnerung, dass dramatische Worte von der Musik in dieser Weise begleitet zu werden pflegen, so tritt an solchen Stellen das gerade Gegentheil von dem ein, was beabsichtigt wurde; der volle Strom der reinen Empfindung ist unterbrochen, und das Höhere, was uns dafür entschädigen sollte, die deutliche, klare Sprache des Geistes, erscheint nicht, da nicht wirkliche, von der Musik nur beseelte und erhöhte Worte kommen, sondern der leere Schein derselben, die nüchterne Allegorie. So sind wir wie mit kaltem Wasser übergossen, und alle Mühe, die sich manche Clavierspieler geben, möglichst viel Ausdruck in eine solche Stelle zu legen, enthüllt nur um so mehr, dass hier recht eigentlich ein musicalischer Inhalt fehlt“ (S. 47).

„Beethoven's Gestalten schweben wie Max und Thekla in ewiger Kühle“ (S. 50).

„Bis zur vollen Persönlichkeit, die frei einherwandelt, auf eigenen Füssen, ohne Anhalt, hat Beethoven selbst Leonore, „„die edelste der Frauen““, nicht zu bringen vermocht; selbst diese in manchem Punkte so schön gezeichnete Figur lehnt sich noch so an das Orchester an, wie etwa die Figuren des *Haut-relief* an die Marmorwand; sie möchten hervortreten und frei handelnd dastehen, aber sie können nicht, ihre Existenz, ihre Bewegungen sind an etwas Fremdes gebunden: es ist eine Art Pflanzenleben.—Im Fidelio liegt der Schwerpunkt so sehr im Orchester, dass man den grössten Theil dieser Oper durchaus mit geschlossenen Augen zu hören vermag, ohne ein Bedürfniss zu bekommen, auf die Bühne zu schauen; denn überall, wo die Musik wirklich schön ist, ist sie ein blosser lyrischer

Erguss, der nicht unbedingt gerade zu der Situation gehört, die auf der Bühne vor sich geht. Und wo die Musik mit der Handlung geht, hat sie einen Holzton, etwas Hohles*), und sitzt niemals so dem Worte und der That auf dem Leibe fest gegossen, wie die Mozart'sche. Selbst in den Stücken, die am meisten dramatisches Leben haben, kommen leere Stellen vor, dunkle Punkte, wo Licht und Klang nachlässt oder gar ganz aufhört; es reisst ihm gar oft die Schnur, an die Mozart mit solcher Sicherheit von Anfang bis zu Ende Alles anreiht, und selbst die schönsten Einzelheiten, das unendlich frohe Aufjauchzen der Seele, das eine Beethoven'sche Melodie in jedem Zuhörer hervorruft, vermögen nicht, für diesen Mangel zu entschädigen. Sogar das Duett: „O namen-, namenlose Freude“, das im Schwunge seiner Empfindung kaum seines Gleichen hat, hat etwas von jenem *ἰχώρ*, wenn man als Beispiel dagegen hält, wie Belmonte und Constanze ihre Wiedervereinigung heraussingen. Und doch ist dies bei Weitem keine der besten Compositionen Mozart's; sie hat zu viel Bravour, wie die *B-dur*-Arie der Constanze; aber einzelne Stellen sind von einer Wahrheit, ja, von einer Gluth der Empfindung, dass Fidelio und Florestan dagegen höchstens Fischblut in den Adern zu haben scheinen“ (S. 55).

Doch wir brechen ab und übergehen, so ergötzlich sie auch sind, die Beweise gegen Schiller's und Beethoven's Anhänglichkeit an die *Fraternité* der Revolution, weil Jener gesungen: „Seid umschlungen, Millionen!“ und Dieser: „Es liebt der Bruder seine Brüder!“ — die Zusammenstellung des Chors der Gefangenen und ihrer „Freiheit!“ mit dem *Viva la libertà!* im Don Juan — die Belehrung, dass die Phantasie-Sonate in *Cis-moll* kein Erzeugniss wirklicher Liebe, sondern nur „ein Brief an Giulietta ist, den er ihr schreibt, um sie zu trösten durch ruhiges Zureden im Adagio (!), sie zu erquicken durch die Zärtlichkeit des Allegretto“ u. s. w. (S. 56) — und machen unsere Leser nur noch mit der Prophezeiung (S. 82) bekannt, dass „vielleicht schon nach hundert Jahren nur der Forscher in der Kunstgeschichte nach Beethoven und seinen Werken fragen wird, während Mozart, wie jetzt schon Raphael, in Aller Herzen leben wird.“ — Arme Zukunftsmusiker! was wird dann vollends aus euch werden?

*) Wer so etwas dem Duett zwischen Pizarro und Rocco, dem Grab-Duett, dem Terzett und dem Quartett im Kerker gegenüber schreiben kann, der ist entweder musicalisch unzurechnungsfähig oder will durch Frechheit Effect machen!

Ueber Quartettspiel.

Frankfurt am Main, 21. April 1860.

„Die ein, zwei und drei Mal gesagte Wahrheit hat fast gar keine Wirkung; — hundert Mal muss sie gesagt werden. Und auch das ist nicht genug; die Wahrheit muss nicht nur oft gesagt werden, in verschiedenen Gestalten wiederholt, sie muss auch am rechten Orte und zu rechter Zeit gesagt werden. (W. Monatschrift, December-Heft, 1855.)

Der zweite Cyklus unserer Quartette ist nun mit der vierten Sitzung geschlossen. Die Theilnahme des Publicums ist sich gleich geblieben; jeder Abend sah den Saal im Holländischen Hofe gefüllt und die Hunderte von Zuhörern mit gespannter Aufmerksamkeit den Vorträgen folgen. Zur Ausführung sind gekommen:

Am 25. Februar: die Quartette in *D-moll* von Spohr (Op. 84) und *D-dur* von Mozart, dann, „auf Verlangen“ aus dem ersten Cyklus wiederholt, das Quintett in *C-dur* von Franz Schubert.

Am 10. März: die Quartette in *G-moll* von Fr. Messer (Manuscript), in *G-dur* von Haydn (Op. 64) und in *C-dur* von Beethoven (Op. 59).

Am 27. März: die Quartette in *A-moll* von Fr. Schubert, in *B-dur* von Beethoven (Op. 18), nebst dem Geigen-Trio in *Es-dur* (in sechs Sätzen) von Mozart.

Am 12 April endlich: die Quartette in *G-moll* von Haydn (Op. 74), in *F-moll* von Beethoven (Op. 95), nebst dem Octett in *Es-dur* von Mendelssohn (mit Beiwirkung der Herren R. Becker, Dietz, Stamm und G. Becker).

Vorab erheischt es die Pflicht der Kritik, der Leistungen der Vereinsgenossen, Stein (zweite Violine), Welcker (Viola) und Brinkmann (Violoncell) zu erwähnen. Wer da bedenkt, welche Aufgabe im Quartett den beiden Mittelstimmen und ganz besonders dem Violoncell gestellt ist, welche bescheidene Unterordnung (im Allgemeinen) von Ersterem, und welch mächtiges, bisweilen imponirendes Hervortreten vom Basse gefordert wird, der fand fast bei jedem Satze Gelegenheit, sich über das rechte Maass künstlerischer Weisheit Seitens dieser Herren zu freuen. Und war diese Haupt-Ingrediens im Vortrage vorhanden, so wird es leicht begreiflich, dass die Anforderungen an reine Intonation, schulgerechte Anwendung des Bogens, aber auch an richtige Betonung kaum etwas zu wünschen übrig gelassen. Der Alte, der diese Zeilen niederschreibt, der selber über dreissig Jahre das Quartettspiel cultivirt und in der classischen Epoche das Höchste gehört, was darin geleistet worden, er wüsste an den Leistungen dieser drei Jungen nichts Bemerkenswerthes auszusetzen, was um so höher anzuschlagen, als ihnen sowohl nach der technischen wie auch ästhetischen Seite hin durch die bisweilen genommenen Tempi kaum zu lösende Räthsel aufgegeben waren, welche Schuld jedoch nicht auf ihre Rechnung zu stehen kommt.

Insbesondere fühle ich mich verpflichtet, die Musikwelt auf Herrn Brinkmann aufmerksam zu machen. Es will mir scheinen, dass diesem auf dem classischen Boden der Wissenschaften nicht minder gebildeten Künstler eine schöne Zukunft bevorsteht, und zwar auch nach der Seite des Concertisten hin. Er scheint überhaupt berufen, der guten Musik als kräftige Stütze dienen zu sollen. Möge er darum stets ein wachsames Auge haben, um nicht auf dem grossen Markte der Virtuosen-Schwindeleien mit in den Strudel gezogen zu werden.

Mit Beginn des zweiten Cyklus war allen Wahrnehmungen nach ein wesentlich anderer, besserer Geist in den Saal eingezogen, der von der sehr kleinen Zahl von Sachkennern freudig begrüsst wor-

den. Es schien, als habe Herr Straus alle seine im ersten Cyklus fortan Preis gegebenen Irrthümer abgeschüttelt und sollten wir fernerhin mit allen im Quartettspiel verpönten Virtuosen-Manieren, deren in unseren früheren Berichten bereits ausführliche Erwähnung gethan worden *), verschont bleiben. Dieser bessere Geist wirkte sogar bis auf Verstärkung des angewandten Colorits. — Dass jedoch diese Aenderung der Dinge die Folge unserer kritischen Bemerkungen gewesen, wird sich ein Fachmann nicht einbilden, der den autonomen Charakter des modernen Virtuosenthums kennt, dem lediglich der äussere Erfolg Lehrer und Richter zugleich ist. Wäre der Verfasser auch einen Augenblick von der Eitelkeit verblendet gewesen, es könne diese Umkehr zum Besseren doch die Folge seiner von Wohlwollen zeugenden Ermahnungen sein, so hätte ihm Herr Straus persönlich bald nach der ersten Sitzung jede Illusion benommen. Dem sei jedoch, wie immer, so muss constatirt werden, dass Herr Straus sowohl in der ersten wie auch in der zweiten Sitzung eine musterhafte Haltung bewiesen hat. Mit rühmenswerther Mässigung hat er das vom Componisten vorgeschriebene Tempo bei jedem Satze der zur Ausführung gekommenen sechs Werke ergriffen und durchgeführt; mit eben so rühmenswerther Consequenz hat er allen Gelüsten nach Anwendung verpönter Stricharten widerstanden, wozu allein schon das Mozart'sche Quartett in *D-dur* viele Gelegenheit bieten konnte. Jedoch „der Vogel lässt das Waldgeschrei nicht", und ein fixfertiger Virtuose entsagt den durch grosse Mühe sich angeeigneten Kunststücken und Manieren auf die Länge der Zeit auch nicht, warnte ihn selbst eine innere Stimme.

Eine Ueberraschung solcher Art hat uns Herr Straus in der dritten Sitzung bereitet. Nachdem das Schubert'sche Quartett mit fast weinerlicher Sentimentalität im ersten Satze, in den anderen Sätzen durchweg mit viel zu weicher Färbung an Gehör gebracht worden, und nachdem das darauf gefolgte Mozart'sche Trio hingegen, mit Energie und lobenswerthem Verständnisse in allen Sätzen vorgetragen, die Versammlung wahrhaft elektrisirt hatte, kam das Beethoven'sche Quartett in *B-dur* an die Reihe. Dieses Werk schien ausersehen zu sein, den Herrn Concertmeister für seine bisher bewiesene Enthaltsamkeit entschädigen zu sollen. Im Tempo *Furioso* ward der erste Satz abgejagt, sämmtliche abzustossende Tonleitergänge erfreuten sich der Anwendung des springenden Bogens in staunenswerther Force, indess die Mitglieder den Regeln der Schule getreu blieben. Der Effect dieses Kunststückes war *foudroyant*. (Wir Deutschen haben für dergleichen Effecte kein richtig bezeichnendes Adjectiv.) Dagegen war das Adagio schön und würdig gehalten, auch vortrefflich nuancirt. Anticipiren wir zur Stelle die Einleitung zum vierten Satze, „*La Malinconia*", als nicht minder mit richtigem Verständnisse gegeben, so muss die Ausführung des Scherzo „Allegro" und des „*Allegretto quasi Allegro*" (4. Satz) in die Rubrik des Virtuosen-Unfugs gestellt werden. Alle die wirkungsvollen Synkopen im Scherzo, die schon ihrer Natur nach eine gewisse Zeitdauer erfordern, mussten in der Sturmflut nothwendiger Weise untergehen.

Schuppanzigh, allenfalls Zeuge dieser Raserei, würde an Herrn Straus die Frage gerichtet haben: Erkennen Sie denn nicht, dass in diesen Synkopen ein wesentlicher Theil des dem Satze innewohnenden Charakteristischen liegt, diese daher eine gemessene Zeitdauer haben sollen, abgesehen davon, dass deren richtige Beachtung den Spielern die Möglichkeit bietet, die vielen *sf* im Sinne der Composition auszudrücken, wodurch das gemüthlich schalkhafte Wesen des Satzes erst an die Oberfläche gebracht werden kann? Der springende Bogen hierbei ist pur eitle Futschelei, wenn auch eine meisterliche. — Zur Sühne des in seinem Werke tief gekränkten Autors würde wohl aber der unübertroffene Meister des Quartettspiels, der Zögling von Haydn und Beethoven, nach Anhörung des vierten Satzes, darin der springende Bogen abermals einen foudroyanten Effect gemacht, auf eine mehrtägige Freiheitsstrafe erkannt haben, denn ein Kunstgebot lautet: Du sollst ein geheiligtes Tonwerk nicht muthwillig verderben

Herr Straus wendet ein, dass ein anhaltendes Détaché, nach der Regel ausgeführt, den Arm sehr ermüdet. Das ist wahr, aber bei Leibe kein Grund zu schädlichem Missbrauche des Bogens im Quartett. Von einigen Koryphäen des Violinspiels in früherer Epoche ist bekannt, dass sie Kräftigung ihres rechten Armes auf mannigfache Weise zu erreichen versucht haben; der Eine, indem er seine Studien häufig in einem mit Möbeln und Bildern angefüllten Locale vorgenommen, der Andere, indem er sich in einer vollgepfropften Scheune geübt, ein Dritter wieder, indem er recht oft die Kegelbahn besucht. Letzteres hat auch Mayseder gethan. Der kleine, schwächlich aussehende Mann war im Stande, die schwersten Kugeln hinaus zu werfen und mit dieser gymnastischen Uebung Stunden lang fortzufahren. Was war ihm dagegen sein schwerer Geigenbogen, selbst bei der stärksten Bespannung des Instrumentes! Kein Wunder, dass die Sehnen seines Armes so gestählt waren, dass er mit seinem Tone sogar den ungeheuren Raum der kaiserlichen Reitschule mit Leichtigkeit ausfüllen konnte. Die alten Wiener mögen sich nur an die Arie mit obligater Violine in Naumann's „Vater unser" (1817 oder 1818) erinnern. Was möchte wohl im gedachten Raume von diesem und jenem Violinspieler der Gegenwart mit seinem mit Butter oder Pomade bestrichenen Bogen (dazu noch leicht wie ein Federkiel!) zu hören sein?

Von unseren kritischen Verhandlungen hat auch die Deutsche Musik-Zeitung (Wien) in Nr. 9 Notiz genommen. Sie erklärt sich im Punkte der übermässigen Anwendung des springenden Bogens einverstanden, jedoch mit einer Beschränkung, z. B das angeführte Motiv aus dem Allegretto des Beethoven'schen *F-dur*-Quartettes, Op. 59, lasse sich ihrer Ueberzeugung nach im Piano nicht anders geben, als mit springendem Bogen. — Der diese Worte dort ausgesprochen, hat seine Ueberzeugung offenbar aus der Praxis unserer Zeit geschöpft; es ist ihm unbekannt geblieben, dass die classische Epoche von jener Strichart nichts gewusst, dass selbe ihre Erfindung erst Herrn de Bériot verdankt, dessen Schüler Haumann, Vieuxtemps, Therese Milanollo und Andere noch sie weiter verbreitet und beide Letztgenannte sie auch im Quartett eingeführt haben. Es wird dem jungen Kritiker in der Deutschen Musik-Zeitung ein Leichtes sein, sich bei alten Musikern der Kaiserstadt, die Schuppanzigh († 1830) gehört haben, diesfalls zu erkundigen, vielleicht bei Professor Joseph Böhm, der — beigehend bemerkt — dem Unterzeichneten seine volle Zustimmung in Betreff unseres Gegenstandes übermittelt hat. Diese Alten werden ihm sagen, dass der springende Bogen gerade im Piano am allerunnöthigsten, aber auch am allerabscheulichsten ist — versteht sich im Quartett. Wenn die geigende Jugend eine derlei „Ueberzeugung" in einem Fachblatte lies't, so wird sie um so mehr angeeifert, bei der falschen Anwendung des Bogens zu verharren. Es steht uns vielleicht gar noch die Ueberraschung bevor, den springenden Bogen auch in der Sinfonie sein Unwesen treiben zu sehen, und wahrlich, der vierte Satz der Sinfonie in *B-dur*, der *Dur*-Satz im Scherzo der in *C-moll*, die Prometheus-Ouverture, aber auch Theile aus Werken der anderen Classiker müssten einen diabolischen Effect hervorbringen

Nun sei es gestattet, Allgemeineres, unserem Gegenstande Angehörendes, zu berühren

Es ist schon in Beethoven's Lebenstagen beklagt worden, wie derselbe durch die Tempo-Bezeichnung einzelner Sätze in den Quartetten und Clavierwerken, desgleichen durch die Profusion der Vortragszeichen (vornehmlich in seinen letzten Schöpfungen) sowohl richtige Auffassung als auch Ausführung erschwert habe. Der Grund hiervon dürfte nur in dem Uebermaasse von Sorgfalt für das Richtige nach beiden Seiten hin zu suchen sein. Im „musicalischen Theile" der dritten Ausgabe seiner Biographie habe ich diesem wich-

*) Siehe Nr. 49 im vorigen und Nr. 8 in diesem Jahrgange.

tigen Punkte besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und erinnere nur an das II., S. 246, Bemerkte, wie Marx 1824 in seiner kritischen Besprechung der *As-dur*-Sonate, Op. 110, erkannt hat, dass deren erster Satz mit Adagio, nicht mit Moderato, wie Beethoven geschrieben, zu bezeichnen sei. Der Meister schien das Richtigere seines Kritikers eingesehen zu haben. Mit Schuppanzigh, der im Laufe der Epoche sich zu einer hohen Autorität in Vortragssachen erhoben hatte, gab es in diesem Punkte mit Beethoven nicht selten Streit; da indess der Meister den öffentlichen Quartett-Vorträgen schon um die Mitte seiner Epoche selten, die letzten Jahre gar nicht mehr beigewohnt hatte, so konnten die Herren Quartettisten in streitigen Fällen stets ihre Ansicht zur Geltung bringen. — Halten wir uns in diesem Falle lediglich an das Quartett in *F-moll*, Op. 95 (aus dem Jahre 1814), das von Herrn Straus und Genossen in der letzten Sitzung zur Ausführung gekommen ist. Der dritte Satz trägt die Ueberschrift: *Allegro assai vivace, ma serioso*. Wenn der Begriff von Ernst in der künstlerischen Darstellung den Begriff von Würde stets oder doch zumeist involvirt, so erscheinen in dieser Ueberschrift die Worte „*assai vivace*" als am unrechten Orte, daher den Hauptbegriff beeinträchtigend. Wenn man sieht, dass fast alle Tempo-Bezeichnungen in den classischen Werken der Instrumental-Musik in unseren Tagen ihre Geltung verloren, so wollen wir uns nicht verwundern, dass dieser dritte Satz von unserem Vereine in ein Staub aufwirbelndes Presto umgewandelt worden, wobei natürlich von einem *Serioso* nichts bemerkt werden konnte. Die auf gleicher Höhe stehenden Intervalle konnten nicht zum Ausdruck gebracht werden Schon der erste Tact und so fort war zu hören:



Die Viola allein trotzte dem Presto und blieb keinen Ton schuldig.

Der vierte Satz dieses von den Quartett-Vereinen leider allgemein in den Hintergrund gestellten Werkes hat die befremdende Ueberschrift: *Allegretto agitato*. Wenn Haydn und Mozart einen Satz mit Allegretto überschreiben, so ist damit nicht nur dessen Bewegung, sondern auch seine Charakteristik aufs unzweideutigste angegeben, daher es für kundige Spieler des weiteren Prüfens gar nicht bedarf. Wir wissen, dass wir es mit einer heiteren Musik zu thun haben, und halten uns an diesem Begriffe. Was soll man aber aus einem *Allegretto agitato* machen? Herr Straus hat es uns gezeigt. Er hat wohl gethan, das Allegretto zu ignoriren, weil dessen Begriff im offenbaren Widerspruche steht mit dem fast leidenschaftlich erregten Inhalt des Haupttheiles im $^6/_8$-Tact. Dass er aber das Agitato gleich in Presto umgewandelt, daran hat er sehr übel gethan. Bei solcher Umwandlung musste der Charakter gänzlich zu Grunde gehen. Der springende Bogen schliesslich im letzten Theile Prestissimo hat der wahrhaft nervenerschütternden Musik den Garaus gemacht. Es versteht sich fast von selbst, dass dessen Wirkung auf das unschuldige Auditorium eine überwältigende gewesen. Und das scheint wohl der oberste Zweck von derlei Virtuosen-Rasereien zu sein.

„Das ist das Geheimniss der Beethoven'schen Compositionen, dass, je schneller sie gespielt werden, desto grössere Wirkung sie machen."

Mit diesen Worten dankte der Pianist Dreyschock im Frühling des vorigen Jahres nach dem Vortrage der Beethoven'schen Sonate mit Violine in *G-dur*, Op. 30, einer ansehnlichen Versammlung in einem Privathause zu Darmstadt für den erhaltenen Beifall. Ein hochstehender Musiker, Zeuge dieser Production, hat diese hochwichtige Enthüllung des bis dahin tief verborgenen Geheimnisses zur Stelle notirt und mir mitgetheilt. Ich gebe mir hiermit die Ehre, dieses enthüllte Geheimniss den würdigen Männern am Niederrheine und an der österreichischen Donau, die seit Jahren unablässig bemüht sind, die Wahrheit auch in solcher Beziehung dem verkommenen Theile des Musikergeschlechtes zu predigen, zum Nachdenken vorzulegen*).

A. Schindler.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Ferdinand Hiller hat in diesen Tagen auf den einstimmigen Beschluss des Vorstandes der Gewandhaus-Concerte in Leipzig den Ruf erhalten, die Director-Stelle an denselben, die durch J. Rietz's Abgang nach Dresden erledigt worden ist, zu übernehmen. Die Nachricht davon, die uns mit einem schwer zu ersetzenden Verluste bedroht, hat hier eine wahre Aufregung unter dem musicalischen Publicum hervorgebracht, die ein schönes Zeugniss für die Erkenntniss des Werthes eines so hervorragenden Mannes für die Stadt Köln ist, und wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, dass die von allen Seiten gethanen, für den grossen Meister der Tonkunst höchst ehrenvollen Schritte ihn seiner hiesigen Wirksamkeit erhalten werden.

Für das Victoria-Theater in Berlin ist ausser dem warschauer Ballet auch Offenbach's Opern-Gesellschaft in Paris zu einem Gastspiel im Laufe des Sommers engagirt.

Karlsruhe. An Stelle des abgegangenen Herrn Schnorr wurde Herr Stolzenberg von Würzburg, ein junger Tenorist mit sehr schöner Stimme, hier engagirt.

Paris. Louis Brassin ist ein gewaltiger Clavierspieler, das ist unbestreitbar. Seine Technik ist ausgezeichnet, sein Vortrag hat glänzende Vorzüge, seine Finger brauchen nichts weiter zu lernen. Allein bei einem Künstler von seiner Bedeutung verlangt man mehr als das alles, Vollendung, Stil, geistige und künstlerische Auffassung. Dass Brassin dies weiss und es ebenfalls zu erreichen strebt, hat er besonders auch in seinem dritten Concerte bewiesen. Er sucht noch, wie so viele Andere, seinen Weg; aber wir haben die zuversichtliche Hoffnung, dass er einen neuen und eigenthümlichen einschlagen wird. Nach dem Trio Op. 1 von Beethoven und dem Capriccio von Thalberg über Motive aus dem „Liebestrank" wurde er noch feuriger beklatscht, als die beiden ersten Male. Darauf spielte er mit unendlichem Reiz und Schwung zwei Etuden von seiner Composition, in denen Jugend, elegante Harmonieen und hübsche Melodieen sind. (*Gaz. mus. de Paris.*)

*) Wir können, so weit wir Dreyschock gehört haben, nur an eine Ironie von seiner Seite bei jener Aeusserung glauben.
Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 19. **KÖLN, 5. Mai 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Franz Commer.

II.

(Vgl. Nr. 18.)

Den Anfang zur Herausgabe von Kirchenmusik älterer Meister machte F. Commer mit der *Missa a tre voci (2 Ten. e B.) di Giamb. Martini* (Berlin, bei Crantz — gegenwärtig in den Verlag von Wibstling in Leipzig übergegangen), dem berühmten „Pater“ in Bologna (1706—1784).

Hierauf folgte die *Musica sacra*, eine ins Grosse angelegte Sammlung, von welcher vier Folio-Bände bei Bote und Bock in Berlin erschienen sind. Der erste enthält Orgelwerke, der zweite Gesänge für 2, 3 und 4 Männerstimmen, der dritte vier- bis achtstimmige Chorgesänge, der vierte Gesänge für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte.

In *Tomus I.* finden wir Präludien, Fugen, Phantasieen, Toccaten, Trios u. s. w. für die Orgel von J. S. Bach (4 Nummern), Nic. Bruhn (2), Buxtehude (1), Dobenecker (2), J. E. Eberlin (1716—1776, 21 Toccaten und Fugen), Frescobaldi (13), J. Froberger (1), Claud. Merulo (Claudio di Correggio, 1532—1608), Muffat (1), Joh. Pachelbel (96), J. G. Walter (7 Trios), F. W. Zachau (1) und ein Choral-Trio von unbekanntem Meister. Das Vorwort gibt kurze biographische Notizen.

Tomus II. Mus. sacra Saecul. XVI. et XVII. enthält einen Schatz von Kirchengesängen für Männerstimmen, in welchem denjenigen Gesang-Vereinen, die noch Sinn für ernste Musik haben, eine unerschöpfliche Fundgrube zu Gebote steht. Sie finden darin eine Messe für 2 Tenöre und Bass von Carnazzi; von Cordans 2 zweistimmige (T. u. B.) und 1 dreistimmige Messe; ferner 5 dreistimmige Gesänge (*Jesu Salvator, Domine Jesu, Alme Deus, Parce Domine, Adoramus te*); von Durante ein *Salve Regina* für 2 Bässe und eine dreistimmige Messe; Fabio, dreistimmiges *Miserere*; Gallo, dreistimmiges *Domine*; Giacomelli, dito; Gumpeltzhaimer, vierstimmiges „Jesu, Dir sei ewig“; Casp. Kerl, *Dominus regnavit* für 4 Bässe; Legrenzi, dreistimmiges *Nisi Dominus*; Lotti, Messe für Tenor und Bass, *Vere languor.*, dreistimmig, *Laudate pueri* für Tenor und Bass; Mastioetti, *Terribilis est locus*, dreistimmig; Menegali, dreistimmiges *Ave Regina*; Palestrina, vierstimmiges *Quocumque pergis*; L. Vittoria, vierstimmiges *Popule meus.* — Das Vorwort enthält biographische Notizen und Bemerkungen über die Notation in den älteren Gesangwerken.

Tomus III. Hier finden wir eine Sammlung von Meisterwerken des XVI. und XVII. Jahrhunderts für vier- bis achtstimmigen Chor. — *A.* Vierstimmig. Joach. a Burgkh, „Was kränkst du dich“; Caldara, *Regina coeli*; Palestrina, *Nos autem gloriari*; M. Prätorius, „Mein' Eltern mich verlassen han“; H. Schütz, „Wer will uns scheiden“; J. Walter, „Allein auf Gottes Wort“.

B. Fünfstimmig. And. Hammerschmidt, *O Domine Jesu*; Giov. Legrenzi, *Alma redemptoris* und *Ave Regina*; Palestrina, *O crux ave, spes unica.*

C. Sechsstimmig. Hammerschmidt, „Schaff' in mir, Gott“; Schütz, „Die Himmel erzählen“ und „Das ist gewisslich wahr“.

D. Siebenstimmig. J. Gabrieli, *Benedixisti Domine.*

E. Achtstimmig. Leon. Leo, Psalm 50: *Miserere mei*; J. Pachelbel, „Tröste uns Gott“ und „Singet dem Herrn ein neues Lied“; Al. Scarlatti, *Tu es Petrus.*

Trefflicher Stoff für Gesang-Vereine und Aufführung kleinerer classischer Chorgesänge in Concerten.

Der *Tomus IV.* enthält 25 Arien für eine Altstimme, darunter seltnere von Hasse, Jomelli, Lotti, Pergolese, Rolle, Telemann u. s. w.

Wir bemerken hier ein für alle Mal, dass alle von F. Commer herausgegebenen Werke der alten Meister nach

den Original-Handschriften und den Original-Drucken bearbeitet sind. In späteren Sammlungen, die theils ohne, theils mit Namen der Herausgeber erschienen sind, haben wir mehrmals Nummern gefunden, die ohne Angabe der Quelle aus den Commer'schen Ausgaben genommen waren.

Gegenwärtig setzt nun Commer diese *Musica sacra* mit unermüdetem Fleisse fort. Es werden fernere vier Bände als neue Folge im Verlage der Trautwein'schen Musikhandlung in Berlin erscheinen, wovon der erste in diesen Tagen ausgegeben werden wird. Sie werden lauter mehrstimmige Gesänge für vollen Chor enthalten, und es werden nur solche Stücke aufgenommen, welche bis jetzt noch nicht im Druck herausgekommen sind; alle sind von Commer nach den Originalstimmen, die beinahe sämmtlich in seinem Besitze sind, in Partitur gesetzt. Mit grossem Vergnügen erfahren wir so eben durch zuverlässige Privat-Mittheilung, dass der Cultus-Minister Herr von Bethmann-Hollweg fünfzig Exemplare nimmt,—eine wahrhaft grossartige Unterstützung des Unternehmens.

Dieser erste Band enthält sechs grosse Messen von Orlandus Lassus, zwei acht- und vier sechsstimmige.— Der zweite Band wird bringen: eine lateinische Passion von Lassus, eine deutsche: „Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi“ nach dem Evangelium Johannis von Barthol. Gese (um 1600), *Te Deum* von Lassus, „Herr Gott, Dich loben wir“ von Vulpius, *Miserere* von Lotti, sechs deutsche figurirte Choräle von Lassus, Motetten von Palestrina.—Der dritte und vierte Band werden Vigilien von Lassus, Motetten von Schütz, Vulpius, Prätorius, Lamentationen von Palestrina, Allegri u. s. w., lauter Werke der besten Meister aus der deutschen und italiänischen Schule enthalten.

Ein zweites Werk sind die *Cantica sacra,* Sammlung geistlicher Arien aus dem XVI.—XVIII. Jahrhundert. Nach den Original-Partituren und mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet. Zwei Bände in Folio. Berlin, Trautwein'sche Verlagshandlung. — Der erste Theil enthält 25 Arien für eine Sopranstimme, eine sehr gute Auswahl, die fast lauter wenig bekannte Stücke berühmter Meister darbietet. Auszeichnende Empfehlung verdienen: Astorga, „*Sancta mater*“; J. S. Bach, „*Qui tollis peccata*“ in *H-moll*; Händel, „Er ist der Herr, der schaltet im Meer“ aus Psalm 27 in *C-moll* (prächtig), und „Erhebet hoch den Herrn“ aus Psalm 95; Jomelli, „*Deo patri sit gloria*“; Hasse, „*Judex crederis esse*“, und drei ganz vorzügliche und durch den Stil, der den Uebergang zu Haydn und Mozart bildet, merkwürdige Recitative und Arien aus C. Phil. Em. Bach's Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“. Bei gutem Vortrage wird jede Sängerin in heutigen Concerten damit Wirkung machen und zugleich — etwas Neues bringen!

Der zweite Theil enthält 25 geistliche Arien für eine Bassstimme. Auch hier ist die Auswahl gut. Sie gibt mehrere Arien aus Oratorien von Händel, die freilich auch sonst leichter zugänglich sind, was jedoch bei dem herrlichen Largo aus Belsazer in *Es-dur*: „O heiliger Wahrheit Wort“, weniger der Fall ist. Ein schönes *Domine Deus* in *Fis-moll* von J. S. Bach und dessen pastorales „Du glückliche Herde“ in *D-dur* (Cantate: „Du Hirte Israel“) findet man hier. Sehr merkwürdig sind aber die zwei Arien aus Rolle's Oratorium „Lazarus“ (Nr. 10 und Nr. 12), von denen besonders die erste in *D-moll*, die wir heutzutage eine Scene nennen würden, höchst charakteristisch und effectvoll ist. Dasselbe ist von den zwei Arien für einen tiefen Bass aus Rosenmüller's *Psalmus VI* in *E-moll* zu rühmen (Nr. 18 und 20); die erste: „*Domine, ne in furore tuo arguas me*“, ist erschütternde Wahrheit einer zerknirschten Sünderstimmung. Und welche Wirkung könnte ein klangvoller Bass mit diesen Sachen erzielen! Aber die Herren haben ja Meyerbeer's „Mönch“ und Hölzl's „Thränen“!

Das grösste Sammelwerk ist drittens die *Collectio Operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI. Edid. Fr. Commer. Sumptibus societatis Batavae ad Musicam promovendam. Tom. I.—IV.* Berlin, bei Trautwein. *Tom. V.—VIII.* bei Schott in Mainz. *Tom. IX.—XII.* bei Trautwein in Berlin. Amsterdam, bei Eck und Lefebvre (Rootbaan).

Dieses Werk ist mit unendlichem Fleisse und genauester Sorgfalt bearbeitet; die Quellen desselben — 35 ältere seltene Sammlungen — sind im Vorworte zu *Tom. XII.* angegeben, die Ansichten und Grundsätze, welche den Herausgeber geleitet haben, theilt die Vorrede zum VIII. Bande mit.

Die *Collectio* enthält nur mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung, von 32 niederländischen Componisten, zusammen 170 Musikstücke, die dreistimmigen *Souter Liedekens,* welche den ganzen XI. Band füllen, nicht inbegriffen. (Vergl. Niederrh. Musik-Zeitung, VII. Jahrg., Nr. 8. 19. Februar 1859.)

Am reichsten vertreten sind: Jac. Clemens *non Papa* mit 42 geistlichen Gesängen mit lateinischem Texte und den beinahe 200 auf die Psalmen angewandten *Souter Liedekens* (weltlichen Liedern) mit niederländischem Texte. — Christian Hollander mit 25 Gesängen, darunter ein merkwürdiger achtstimmiger Hymnus, „*Austria virtutes*“, u. s. w. auf Oesterreich (Hollander war Capellmeister bei Kaiser Ferdinand I., 1556—1564).—Josquin des Prés mit 11 geistlichen und 3 weltlichen (fünf- und sechs-

stimmigen) Gesängen, letztere mit französischem Texte. — Orlandus de Lassus mit 17 geistlichen und 2 weltlichen Stücken, letztere auf französische und italiänische Worte. — Dom. Phinot mit 4 achtstimmigen Kirchengesängen. — Jac. Vaet mit 22 Kirchenstücken, darunter ein achtstimmiges *Te Deum* (*Tom. II.*) und ein prachtvolles, ebenfalls achtstimmiges *Salve Regina* (*Tom. IX.*). — Adrian Willaert mit 4 geistlichen Gesängen, wovon drei achtstimmig, u. s. w.

Wenn man den reichen Inhalt dieser zwölf Folianten betrachtet und dann im Vorworte zum letzten Theile lies't, dass die niederländische Gesellschaft (die sich durch die Herausgabe der *Collectio* ein höchst ehrenvolles patriotisches Denkmal gesetzt hat), von Franz Commer noch das Manuscript zur Fortsetzung der Sammlung bis zum 20. Bande besitzt und dass in seinem eigenen Besitze das Material bis zum 30. Bande ebenfalls zum Drucke geordnet ist, so wird man erstaunen und sich überzeugen, dass der Ausdruck der hohen Achtung und warmen Anerkennung Commer's, den wir in voriger Nummer niedergelegt haben, noch lange nicht seinem Verdienste entspricht.

Und wie schreibt das neueste „Universal-Lexikon der Tonkunst“ von Ed. Bernsdorf Geschichte der Musik und Biographie der Künstler? — Man höre: „Commer, Franz, geb. 1813 in Köln, Musik-Director in Berlin, hat sich namentlich durch die Herausgabe von Musikwerken aus der niederländischen Schule bekannt gemacht.“ Das ist Alles!

Wir ergreifen die Gelegenheit, den XII. Band der *Collectio*, den wir noch nicht angezeigt haben, besonders zu besprechen.

In ihm haben wir einen unschätzbaren Beitrag zur Geschichte der ausserkirchlichen Gesangmusik des sechzehnten Jahrhunderts. Er enthält 32 mehrstimmige (3-, meist 4-, 5- und 6stimmige) weltliche Gesänge mit den französischen Original-Texten, lyrische Ergüsse der Liebe und Sehnsucht, der Schäkerei und Galanterie, des Humors und der geselligen Heiterkeit. Wir sehen hier die trefflichen alten Meister, die wir uns gewöhnlich nur im Talar oder in der Stola vorstellen, im Barett mit schwanker Feder und dem fliegenden Mantel vor Liebchens Fenster, oder in der freien Natur, oder in lustiger Kumpanei. Nur ein Lied mit lateinischem Texte hat sich unter die munteren belgischen gewagt (Nr. 30 von Cyprian de Rore) und tritt sogar recht gravitätisch mit vier Bässen auf. Was ist's? Des alten Catullus Klagelied an die Muse über die grausame Lesbia! —

Es finden sich achtzehn Meister vertreten, unter ihnen Josquin des Près, Clemens Jannequin, Jac. Clemens *non Papa*, Arcadelt, Orl. Lassus u. s. w. — Unter den empfindungsvollen Liedern der Liebe sind gar manche von innigem einfachem Ausdruck; mit richtigem ästhetischem Tact sind sie meistens homophon, während in den naiven, galanten, heiteren und humoristischen Gesängen die mannigfachste und oft echt komische Polyphonie ihr Wesen treibt.

Josquin des Prés z. B. gibt ein sechsstimmiges Lied auf:

Petite camusette,
A la mort m'avez mis.
Robin et Marion
S'en vont au bois joly;
Ils s'en vont bras à bras,
Ils se sont endormis.

Dann ein allerliebstes, ebenfalls sechsstimmiges mit komischen canonischen Imitationen:

Basiez (baisez) moy
Ma douce amye
Par amour je vous em prie!
— „Et non feray.“ — Et pourquoy? —
„Si je faisoie la folle,
Ma mère en serait marrie,
Velà de quoy!“

Von Jac. Clemens finden wir eine vierstimmige Warnung an die jungen Mädchen von fünfzehn Jahren, nicht mehr an den Brunnen zu kommen, weil sie zu reizend wären (*Entre vous, jeunes filles de XV ans, ne venez plus à la fontaine* u. s. w.); ferner ein komisches Trinklied:

La, la, maistre Pierre,
La, la, buvons donc.
En revenant de Nanterre
Je m'assis sur une pierre,
Auprès de moi un flacon.
A ce flacon fis la guerre
En mangeant d'un gras jambon.
La, la, buvons donc!

Beide haben dem Orl. Lassus so gut gefallen, dass er zwei Messen darauf componirt hat! (*Orl. Lassi Liber missar. Norimbergae, 1580.*) Singt er doch selber (Nr. 31, vierstimmig):

Si je suis brun et ma couleur trop noire,
Ce n'est pas merveille, s'on me veut croire:
Car comme Phébus me hale par dehors,
Ainsi me brule Cupido dans le corps.

Sehr hübsch und komisch ist von Joan. le Cocq der in vielen Sprachen verbreitete Volksschwank von dem Vicar und der jungen Bäuerin vierstimmig componirt (Nr. 10). Er singt ein *Agnus*, und Annette weint, davon ergriffen. Warum weinst du, mein Kind?

Ah, Messire Jan, si dit-elle,
Je plore un asne (âne) qui m'est mort
Qui avait la voix toute belle
Que vous quant vous criez si fort.

[*]

Am interessantesten — auch in der Beziehung auf das Sprüchwort: „Nichts Neues unter der Sonne!" — dürften vier grössere humoristische Compositionen sein: *Les cris de Paris,* vierstimmig von Clem. Jannequin (Nr. I., 11 Seiten) — *Le chant des Oiseaux,* dreistimmig (Sopran, Alt, Bass) von Nicol. Gombert (Nr. XXVII., 7 S.) — *La Bataille,* fünfstimmig von Clem. Jannequin (Nr. XXVIII., 19 S.) — und *La Chasse de lièvre,* vierstimmig von demselben (Nr. XXIX., 15 S.).

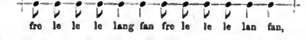
In Nr. I. rufen die Stimmen der Strassenverkäufer von Paris auf eine harmonisch complicirte, keineswegs leicht zu singende Weise durch einander: *Pastez très chauds, Vin blanc, vin cleret, tartelettes, harenc blanc, qui veut du lait, rue de la harpe, mes belles laitues, pois pois verts, alumettes, prumeaux de St. Julien!* u. s. w. Der Tact wechselt häufig zwischen $^4/_4$ und $^3/_2$.

In dem dreistimmigen Nr. 17 lassen sich eine Menge Vogelstimmen hören: *farely, ti ti ti pyti, que dis-tu petit, chou chou, thouy thouy, tar tar, tu tu, turry, lara* u. s. w., und das Ende macht der *coqu, coqu-vous n'êtes qu'un traître* u. s. w. *cum gratia in infinitum.*

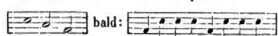
Das tollste Gewühl komischer Polyphonie wird in der *Bataille* (Nr. 28) von Clem. Jannequin laut, ausgeführt von Discant, Alt, zwei Tenören und Bass. Im Anfang geht es noch ziemlich vernünftig her:

Escoutes tous gentils Galloys
La victoire du noble roy François!

Wenn aber zum Angriff gepfiffen, geblasen und getrommelt wird, so vergehen einem Hören und Sehen, und von einem zahlreichen Chor gesungen, würde dieses Stück die ärgsten Realisten und pittoresken Tonsetzer unserer Zeit zwar entzücken, aber auch übertreffen. Die Trommeln:



bald in einer, bald in beiden Oberstimmen, dann wieder in den drei Unterstimmen; die Trompeten bald:



das *avant! avant!* das grobe Geschütz mit *von von* und *pon pon* in ganzen und halben Noten, dazwischen das Pelotonfeuer mit *patipatoc patipatoc* in schnellen Vierteln, das Avanciren in aufsteigenden Tonleitern mit *trarirarirarira* und *farirari la la la la pon, pon,* endlich das Gemetzel mit *chippe choppe tricque trac choc à mort patipatoc* und endlich der Ruf *Victoire au noble roy François* — das alles durch einander mit oft wechselndem Rhythmus macht einen Heidenlärm — und bloss durch Menschenstimmen ohne Ratschen und Böller.

Ein Gegenstück dazu ist die „Hasenjagd" oder vielmehr Hasenhetze, da die Hunde eine grosse Rolle darin spielen (Nr. 29, vierstimmig, ebenfalls von Cl. Jannequin). Es ist nicht so künstlich gemacht und mithin auch nicht so schwierig, als die „Schlacht", und obwohl die Hunde abwechselnd mit *her, her! theue, theue! gnouf, rouf, trouc, plif, cha cha!* u. s. w. angerufen werden, so geht es doch nicht allzu wild her. Der Aufruf an die Jäger, das Durchgehen des schlauen Hasen, der Schluss mit dem Trunk auf das edle Waidwerk bilden ein recht heiteres und musicalisch hübsch wiedergegebenes Gemälde.

Es erinnern diese grösseren und mehrere von den kleineren Stücken in diesem Bande an die Jagdstücke und Genrebilder der niederländischen Maler aus derselben Zeit, eines Snyders, Teniers, Adrian von Ostade u. s. w. Es herrscht da in der weltlichen Gesangmusik wie in der Malerei ein gesunder Naturalismus vor.

Werfen wir nun noch einen Blick auf Franz Commer als Componisten, so finden wir bei ihm, übereinstimmend mit seinen literarisch-musicalischen Beschäftigungen, die Richtung und Anwendung seines Talentes auf Vocalmusik vorherrschend. Da er sich ganz in die Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte hineinlebte und seine innerste Gesinnung und Neigung ihn ebenfalls dahin trieben, so erzeugte sich fast naturgemäss eine gewisse Verwandtschaft seines Strebens im Schaffen mit den Leistungen derjenigen Geister, mit denen er tagtäglich verkehrte und deren innerstes Wesen er in sich aufgenommen hatte. Diese Verwandtschaft, die etwas ganz Anderes als Nachahmung ist, führte ihn dann hauptsächlich zur Composition von Gesängen für die Kirche und zeigt sich überall in Inhalt und Form derselben.

Er hat auf diesem Felde ein fruchtbares Talent offenbart und eine ausserordentliche Thätigkeit entwickelt. Die Kirche verdankt ihm eine grosse Reihe von Werken sowohl für Männerstimmen als für vollen Chor, die alle ohne Ausnahme die ernste, strenge Richtung und Stimmung bewahren und zum Ausdruck bringen, welche der Text und der kirchliche Geist verlangen. Wir verweisen besonders auf die Hefte (10—12, jedes von mehreren Nummern) geistlicher Gesänge und Motetten für Männerstimmen, *Salve Regina* und *Ave Regina*, Op. 45, *Pater noster* und *Ave Maria,* Op. 50. Ihnen reihen sich neuerdings an die *Missa quatuor vocum (2 Ten. 2 Bass). Carolo Haugh dedicata. Op. 53. Berolini, ap. T. Trautwein (M. Bahn)* — und die *Litaniae*, Op. 54, Nr. III. Diese letzte Messe für Soli und Chor ist ein ganz vorzügliches Werk, das sich durch die Innigkeit der melodischen Erfindung und durch die vortreffliche Führung der Stimmen auszeichnet. Selten wird man in der engen Lage der Har-

monie, die selbst bei kundiger Behandlung oft sich selbst erdrückt oder nur für das Auge vorhanden ist, eine solche Klarheit finden, wie sie hier von Meisterhand erzeugt ist.

Unter den kirchlichen Gesängen für vollen Chor erwähnen wir unter anderen Psalm 50 für Discant, Alt und Bass, Op. 31, *Missa trium vocum*, Op. 47, die Motetten u. s. w., Op. 35, 44, 46, 48, 49, Psalm 129, Op. 51.

Aber auch der weltlichen Lieder und Gesänge, einstimmiger und mehrstimmiger (sowohl für vollen Chor als für Männerstimmen) hat Commer eine Menge geschrieben. Die neuesten sind: Zwölf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 52, Berlin, bei Trautwein (M. Bahn), wovon das erste Heft (Partitur $2^{1}/_{2}$ Sgr., Stimmen 5 Sgr.) uns vorliegt. Es enthält drei kleine Lieder: „Die schöne Maria" und „Die schönsten Schäfchen" von Hoffmann von Fallersleben und ein „Weihnachtslied", die durch ihre Einfachheit und Sangbarkeit sehr ansprechen.

Von nicht gedruckten, meist für bestimmte Zwecke oder auf besondere Veranlassungen geschriebenen Werken führen wir ausser den schon erwähnten Compositionen zu Aristophanes' „Fröschen" und Sophokles' „Elektra" noch an zwei grosse Cantaten für Männerstimmen und Orchester: „Der Zauberring" und „Der Kiffhäuser"; an zwanzig Messen; mehrere Motetten; eine Passions-Cantate für Männerchor; ein *Te Deum* zum Geburtstage des Königs Friedrich Wilhelm IV. 1848; eine Hymne: „Gott ist mein Hort", für die akademische Feier im Jahre 1855. — Von Instrumentalsachen für Orchester hat Commer, so viel wir wissen, nur die Ouverture, Entreacte, Chöre und Balletmusik zu dem Drama „Clotilde von Montalvi" — in Berlin aufgeführt — geschrieben. L. B.

Alfred Jaell.

Die Monate März und April der diesjährigen Concertzeit haben dem berühmten Pianisten eine Reihe von Erfolgen in Paris, den Niederlanden und Norddeutschland gebracht, welche an die glänzendsten Zeiten Liszt's erinnern. In Paris hat sein Spiel trotz der Ueberfülle an tüchtigen, zum Theil ausgezeichneten Clavierspielern entschiedenes Aufsehen gemacht, und die Kritik aller Blätter stimmt im Lobpreisen überein. „Seit Rubinstein" — heisst es unter Anderem in der *Gaz. musicale* (vom 11. März) — „hat kein fremder Künstler hier eine so lebhafte Sensation erregt, als A. Jaell. Gewiss haben wir sehr vorzügliche Pianisten gehört, einige haben auch in diesem Winter noch gediegene und schöne Vorzüge offenbart, allein Keiner hat sich zu derselben Höhe erhoben, Alle liessen etwas Vollständigeres, Vollendeteres zu wünschen übrig, wo nicht in der Technik, doch im Ausdruck, im Reiz und im Stil.

„Wir wollen nicht erst noch sagen, dass A. Jaell ein gewaltiger Spieler ist, dass er Octaven, Triller, Schwierigkeiten der linken Hand mit bewundernswerther Ueberlegenheit ausführt. Wozu das? Er theilt diesen Vorzug mit vielen Anderen, die trotzdem weit von dem höchsten Kunstziele entfernt sind, von jener Vollkommenheit, die er, glücklicher oder begabter als sie, endlich erreicht hat. Allein was wir sagen wollen, das ist, dass er die Taste auf eine ganz besondere Weise anschlägt, dass er einen ihm allein eigenen Ton hat, einen mächtigen, weichen, schmeichelnden Ton, einen energischen, ohne spitz und trocken zu werden, einen sanften Ton ohne Verzärtelung. Dieser schöne Ton, nach dessen Aneignung die Clavierspieler im Allgemeinen zu wenig streben, gibt ja doch allein dem Pianoforte Farbe und Leben.

„Weil er die plumpe und trockene Paukerei und das lärmende Durcheinander der Töne vermeidet, sich nicht durch die glänzenden Schwierigkeiten und die koquetten Lockungen befriedigt fühlt, weil er vor Allem gesucht und gearbeitet hat, um allen Tönen Leben einzuhauchen, desshalb ist Jaell eine Erscheinung für sich und einer der grössten Virtuosen, die wir je gehört haben. Die Jugendlichkeit, die Kraft und das Feuer seines Spiels, durch tiefe Kunst gemässigt, welche Verirrungen und Uebermaass hindert und zügelt und dem Vortrage dennoch seine natürliche Leidenschaftlichkeit lässt, das ist es, was man gern bewundert und woraus eine grosse Originalität entspringt. In allen Stücken, die er spielt, ist er bald ernst, träumerisch, bald zart und hinreissend, pathetisch, phantastisch, aber stets rein und Alles dem poetischen und wahren Ausdrucke ohne Effecthascherei opfernd. Gleich sein erstes Concert offenbarte sein herrliches Talent in allen seinen Phasen. Auch die verbissensten Feinde des Pianoforte mussten sich ergeben und gestehen, dass das Instrument unter seinen Händen ein ganz anderes sei. Seine Behandlung der hohen Töne verdient auch eine besondere Bewunderung, da er sie ganz ausserordentlich schön zu nuanciren weiss, ohne in affectirte Contraste zu fallen."

In Holland spielte A. Jaell drei Mal in Amsterdam, zwei Mal im Haag, zwei Mal in Rotterdam, ferner in Utrecht, Leyden u. s. w. Es ist das sechste Mal, dass Jaell Holland bereis't; seine gegenwärtigen Erfolge übertrafen aber alle früheren durch die ausgesuchtesten Kundgebungen der Sympathie und des Enthusiasmus von Seiten der Orchester und des Publicums. Jaell spielte die Concerte in *Es-dur* und *C-moll* von Beethoven, die so genannte Kreutzer-Sonate, Op. 47, in Amsterdam mit F. Coenen, in Rotterdam mit Laub aus Berlin, Stücke von

Bach und Händel (Variationen), von den Neueren Chopin, Schumann, Liszt und einige Bravourstücke von seiner Composition. — Die Berichte in den öffentlichen Blättern, namentlich in der „Allgemeinen Musik-Zeitung Cäcilia", stimmen darin überein, dass Jaell — wie es z. B. in Nr. 8 vom 15. April heisst — „seit seiner letzten Anwesenheit in Holland als Piano-Virtuose einen höheren Standpunkt erreicht, noch Riesenschritte in seinem Spiel gemacht und vor Allem eine höhere künstlerische Weihe im Vortrage erlangt hat, was sich namentlich in Beethoven's *C-moll*-Concert auf eine glänzende Weise offenbarte. Der grosse Eindruck seines Spiels rief rauschende Kundgebungen der Bewunderung, Fanfaren u. s. w. hervor." — Ferner: „In so weit es möglich ist, schien uns das Spiel Jaell's einen noch höheren Grad von Vollkommenheit erreicht zu haben"; — aus Rotterdam, wo „als der Glanzpunkt des zweiten Concertes" der Vortrag der Sonate Op. 47 mit Laub einen gränzenlosen Enthusiasmus hervorrief.

Von Holland ist Jaell nach Hannover zurückgekehrt — bekanntlich hat ihn der König von Hannover zum Hof-Pianisten ernannt — und hat in Braunschweig am 19. und 26. April Concerte gegeben, in welchen der Saal überfüllt war, ja, im zweiten war der Zudrang so gross, dass Vielen der Eintritt verweigert werden musste. Im ersten spielte er mit Unterstützung der Hofcapelle Beethoven's *C-moll*-Concert; sein Pult wurde mit Lorbern bekränzt und vom Publicum aus warf man ihm Kränze und Blumen zu. Im zweiten Concerte brachte das Programm fast nur classische Sachen: Fr. Schubert's Trio in *B-dur*, Op. 99, Gavotte von J. S. Bach, Präludium und Fuge von Mendelssohn, Sonate *Les Adieux*, Op. 81, von Beethoven, Berceuse von Chopin. Die Aufregung des Publicums zu begeistertem Beifall war wiederum ausserordentlich. Wir freuen uns, dass unsere alte Mahnung an die Virtuosen: „Gebt nur der Menge das Gute gut, sie wird es euch lohnen!" — sich durch solche Thatsachen bewährt. — Für das letzte Sinfonie-Concert der Hofcapelle am 1. Mai erfahren wir, dass Schumann's *A-moll*-Concert, von Jaell vorzutragen, auf dem Programm stand.

Aus Paris.

Den 20. April 1860.

Das dritte und letzte Concert, welches Herr Louis Brassin vorgestern im Salon Erard gab, hat diesem hervorragenden deutschen Pianisten aufs Neue einen eben so glänzenden als wohlverdienten Erfolg eingetragen. Es gehört ein wahrhaft bedeutendes Talent dazu, verbunden mit einer eisernen Beharrlichkeit des Willens, um nicht unbemerkt zu verschwinden in der unglaublichen Menge der hiesigen und auswärtigen Pianisten, welche während der ganzen Dauer der Concert-Saison auf alle Weise um die Gunst des Publicums buhlen. Brassin hat das Glück gehabt, schon bei seinem ersten Auftreten entschieden durchzudringen. Der Umstand, dass dieses Auftreten in einem der Concerte der *jeunes Artistes du Conservatoire* Statt fand, in denen nur wahrhaft bedeutende Künstler zugelassen werden, wandte ihm von vorn herein die Aufmerksamkeit des kunstverständigen Publicums zu. Er spielte das Concert in *G-moll* von Mendelssohn in einer Vollendung des Stils und mit einem poetisch feurigen Schwunge, wie man es hier vielleicht noch nie gehört hatte, und wurde von einem in der Regel mit Beifallsbezeigungen äusserst kargen Publicum mit lautem und einstimmigem Enthusiasmus anerkannt. Nun folgten seine eigenen Concerte, in denen er als im höchsten Grade brillanter, geist- und schwungvoller Virtuose, als glücklich begabter Componist und als durchaus solider und der edelsten Richtung folgender Künstler die glänzendste und allgemeinste Anerkennung fand. Die letztgenannte Eigenschaft Brassin's hat ganz besonders zu seinem ungewöhnlichen Erfolge beigetragen. Denn auch in Paris tritt ein Umschwung in der Geschmacksrichtung des Publicums immer deutlicher hervor; fast könnte man sagen, dass die gute Musik anfängt, Mode zu werden. Selbst ganz gewöhnliche Virtuosen halten es für nothwendig, eine Sonate oder ein Trio von Mozart, Beethoven oder Mendelssohn in ihr Programm aufzunehmen. Gewinnen auch die Werke der Meister nicht immer dadurch, so ist doch die Sache bedeutungsvoll und wichtig. Brassin, ein Zögling des würdigen Meisters Moscheles, ist vorzugsweise berufen, Propaganda für die gute Musik zu machen, und hat diesem ehrenvollen Berufe hier auf das schönste genügt. Er wird nächsten Winter wiederkehren, um, einer vielfach an ihn ergangenen Aufforderung genügend, hier einen Cyklus von Kammermusik-Seancen zu veranstalten. B. Damcke.

Von L. Brassin erscheinen hier bei G. Brandus & Dufour: *Barcarolle, Sérénade, Galop fantastique, Bluette, Le Ruisseau, Au bord de la mer, douze Etudes de Concert.*

Beurtheilung.

Praktische Schule für das einfache und chromatische Horn von Karl Klotz. Mit deutschem, englischem und französischem Texte. Op. 11. Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

Der Verfasser, gegenwärtig Hofmusiker Sr. Hoheit des Fürsten Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen, welchem erlauchten Beschützer und Kenner der Musik auch vorliegendes Werk

dedicirt ist, hat als Virtuose einen in Deutschland und darüber hinaus rühmlichst bewährten Namen. Schon 1853 sprach Rellstab in der Vossischen Zeitung seinen vollen Beifall aus über den schönen, biegsamen Ton, den seelenvollen Ausdruck und die sichere Beherrschung seines schwierigen Instrumentes. In lebhafter Erinnerung stehen wohl noch die höchst günstigen Beurtheilungen, die während der in den letzten zwei Jahren Statt gefundenen Kunstreisen des Verfassers in Süddeutschland die Kritik mit einer seltenen Einmüthigkeit seinen Leistungen zu Theil werden liess.

Dennoch haben wir nicht ohne einige Befürchtungen vorliegendes Werk zur Hand genommen. Denn die Erfahrung hat genugsam bewiesen, dass selbst die ausgezeichnetsten Meister eines Instrumentes vollständig an der Aufgabe scheiterten, einen wirklich praktischen und zweckentsprechenden Lehrgang für die Behandlung ihres Instrumentes zu entwerfen. Unsere vorgefassten Bedenken jedoch haben wir zu unserer Freude nicht bestätigt gefunden.

Hier ist nichts von jenem Breittreten der Theorie, von jenem Kunstphilosophiren (rectius Raisonniren), von dem haarspaltenden Distinguiren, kurzum, von jenem Subtilitäten-Cultus, der solche Lehrgänge bei verhältnissmässig wenig Noten zu dickleibigen Folianten anschwellen lässt, in denen selbst die prononcirteste Kunstliebe und Kunstbegabung eines Jüngers ermattet und selbst der redlichste Wille missmuthig die Hoffnung aufgibt, durch das Labyrinth hindurchzudringen, weil man in des Sprüchwortes eigenster Bedeutung den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht.

Hier sind klar und bestimmt ausgesprochene Zwecke, auf die ohne allen überflüssigen rhetorischen Aufwand schnurstracks losgeschritten wird und die mit dem genügend vorhandenen praktischen Stoffe auch bald erreicht werden können.

Der Verfasser hat es für nothwendig gehalten, in einem Vorworte die Herausgabe seiner Hornschule zu rechtfertigen, und er wird die allgemeinste Zustimmung finden, wenn er die vorhandenen Lehrgänge von Duvernoy, Dauprat, Fröhlieb u. s. w., ohne ihre früheren Verdienste um die Bildung von Hornisten schmälern zu wollen, doch in Rücksicht auf die seitdem unendlich höher entwickelte Technik und die um desswillen gesteigerten Anforderungen an dieses Instrument für unzureichend erklärt. Dabei geht aber seine Schule von dem ganz richtigen Grundsatze aus, dass das chromatische Horn nur aus dem Bedürfnisse hervorgegangen ist, Töne, die auf dem einfachen Horn nur durch Stopfen zu ermöglichen sind, auch ohne das störende Dua, Dua hören zu wollen. Darum wird im vorliegenden Lehrgange nirgends der organische Zusammenhang des chromatischen Hornes mit dem einfachen geläugnet, im Gegentheil dringt der Verfasser mit aller Entschiedenheit darauf, dass der Schüler mit dem einfachen Horn beginne und dieses Instrument erst vollständig zu beherrschen wisse, ehe er zur Erweiterung seiner Fertigkeit das Ventilhorn zur Hand nehme.

Was nun die Methodik des Lehrganges und die Vertheilung des Unterrichtsstoffes anlangt, so lässt sich nur Rühmliches davon sagen. Bei der schon oben anerkannten Einfachheit des theoretischen Theiles und dem prägnanten und concisen Texte schreiten die Anforderungen an den Schüler so logisch und weislich abgemessen vor, erfolgt das Einführen in die dem Hornkünstler nothwendigen Erfordernisse so stufenweise und organisch gegliedert, dass man zuversichtlich behaupten darf, es werde ein Schüler, der nach vorliegendem Werke seine Ausbildung beginnt, auch keinen Augenblick die nöthige Lust und Energie verlieren. Auf jeder Stufe übersieht er klar die gewonnenen Resultate und findet praktischen Stoff genug, um einerseits sie zur Anwendung zu bringen, andererseits sich an ihnen zu erfreuen, — ein Erforderniss, auf das viele andere Schulen, z. B. die sonst verdienstliche Fröhlieb'sche, viel zu wenig Rücksicht genommen haben.

Die ersten Uebungen bis S. 17 erzielen vornehmlich einen festen Ansatz, Ausdauer der Lippen, sichere Intonation, später den geläufigen Zungenstoss und den Wechsel der Höhe und Tiefe ohne Verrückung des Mundstückes, wobei nach und nach der Umfang der Uebungen bis auf drei Octaven erweitert wird. Hierauf wird nach Einführung der gestopften Töne durch instructive Uebungen auf die so nöthige Biegsamkeit des Tones, auf ein ebenes, glattes Verbinden der Töne hingearbeitet, dem zum Schlusse die Trillerbildung folgt. Nach allem diesem erst darf der Schüler zum chromatischen Horn greifen, auf dem er jetzt nur noch neben der Handhabung der Ventile die ebenmässige Tonbindung zu cultiviren hat, die freilich durch die Ventile mit ihrem theilweisen Abschneiden des Luftstromes wesentlich erschwert wird. Durch die vorangegangenen Uebungen jedoch ist der Schüler schon befähigt worden, leicht und schnell um diese Klippe zu schiffen, und die nachfolgenden Scalen und Uebungssätze vollenden den Ausbau der nothwendigen Fertigkeit. Wie es sich bei einem so trefflichen, durchdachten Werke wohl von selbst versteht, geht allen Stufen die erforderliche Anleitung und Uebung in Dynamik und feiner Nuancirung nebenher. Den Beschluss des Ganzen machen sechs grössere Etuden, zum täglichen Studium bestimmt, von denen wir als besonderen Vorzug erwähnen müssen, dass nicht jede einzelne auch nur eine einzelne Seite der Virtuosenbildung in Anspruch nimmt, sondern möglichst alle Resultate der durchgearbeiteten Hornschule umfasst und dieselben erhält und befestigt. Somit gebührt diesem trefflichen Werke, das eben sowohl die Frucht reiflichen Durchdenkens und reicher Erfahrung, wie auch einer sicheren und glänzenden Technik ist, die Bezeichnung „praktische Schule" mit vollem Rechte, und ist dasselbe nicht bloss jedem Hornschüler, sondern namentlich auch Conservatorien und anderen Musik-Instituten dringend zu empfehlen. Dem verehrten Verfasser sagen wir aber ausserdem noch unseren Dank dafür, dass er durch dasselbe offenbar zur Ehrenrettung des noch sehr verkannten chromatischen Horns wesentlich beigetragen hat; denn wir werden nunmehr mit Hülfe seiner Schule gediegene Hornisten erzielen, die nicht, wie man jetzt und leider oft mit Recht sagen hört, „nur hinter die Trommel gehören."

Möge der Verfasser, der seine Befähigung glänzend nachgewiesen hat, die im Ganzen noch arme Horn-Literatur durch Herausgabe neuer, für den öffentlichen Vortrag berechneter Sachen fernerhin auch bereichern!

Wir kennen in dieser Beziehung seine im vorigen Jahre edirte Romanze für Horn mit Clavier-Begleitung: „Das Wiedersehen", Op. 2, und machen auf diese sehr gefällige und höchst brillante Salon-Piece hiermit aufmerksam.

Die Verlagshandlung André in Offenbach hat in der ihrem alten, bewährten Rufe entsprechenden Weise für eine würdige äussere Ausstattung Sorge getragen.

Wir brauchen zum Schlusse dem Werke nicht, wie sonst üblich, Freunde zu wünschen, da wir uns überzeugt haben, dass es solche sich selbst zu machen im Stande ist.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Montag den 30. April fand eine „Musicalische Soiree des kölner Conservatoriums" im neuen Locale desselben Statt. Warum der frühere, weit richtiger bezeichnende Name dessen, was man zu erwarten hat, nämlich „Prüfungs-Concert", nicht beibehalten worden, wissen wir nicht. Da das Conservatorium nicht bloss Schüler, sondern auch Lehrer hat, so gibt der jetzt gewählte Titel zu Missverständnissen Anlass. Also als „Prüfung" genommen, gab dieselbe recht erfreuliche Resultate. Ein Sinfoniesatz von Haydn zeigte ein recht präcises Zusammenspiel und ganz tüchtige Geiger, von denen sich auch Max Molberg mit etwas zu schwierigen, aber fleissig studirten Variationen von David, und G.

Krill mit dem rechtb efriedigenden Vortrage von Ernst's Othello-Phantasie als Solisten producirten. — Zwei Sätze (Adagio und Finale) aus einem Clavier-Trio von Aug. Grüters, von ihm selbst vorgetragen, bekundeten von Neuem das Talent des jungen Mannes. Wir halten jedoch, wenn Bruchstücke einer neuen Composition zu Gehör gebracht werden, den Hauptsatz eines Trios für die Beurtheilung wesentlicher, als die zwei letzten. — Miss Green zeigte sich im Vortrage von Mendelssohn's Capriccio als eine gewissenhafte Clavierspielerin; W. Lak spielte das Andante und Finale aus Mendelssohn's *D-moll*-Concert recht brav; eben so E. Kayser den ersten Satz des *G-dur*-Trios (Op. 1) von Beethoven.

Für Gesang hat das Conservatorium jetzt auffällig nur Schülerinnen, keine Schüler. Prof. Böhme war also in der Wahl von Ensemblestücken beschränkt, führte indess zwei Soli mit Chor von weiblichen Stimmen auf, die beide sehr ansprachen und recht hübsch ausgeführt wurden, eine Scene aus Joh. Amad. Naumann's (1741—1801) Oratorium „*Davide in Terebinto*" und Fr. Schubert's reizendes Ständchen für Sopran-Solo und weiblichen Chor. Die Solosängerinnen, Fräul. J. Nietben — David (Alt) — und Fräul. P. Wiesemann, bekundeten beide eine treffliche Schule und gingen auch mit der Stimme kräftiger heraus, als früher. Fräul. Elise Saart sang die schöne Arie der Michal aus Hiller's Saul mit recht ausdrucksvollem Vortrage.

Dresden. Am 21. April wurde hierselbst von der Dreissig'schen Sing-Akademie unter Leitung des Musik-Directors Herrn A. Reichel Haydn's „Schöpfung" aufgeführt. Dieses so allbekannte, oft gehörte Werk, ein schöner Lobgesang der Kunst an die Natur, ist selbst eine Schöpfung voll Frühlingskraft und Lebenslust, eine Tongestalt von normaler Gesundheit. Wiederum drang die Frische der Musik belebend in jedes Hörers Brust und befreiend in die Kunst-Atmosphäre, welche durch so manche nebelhaft schwankende und zukünftelnd krankende Gebilde der Neuzeit bedrückt wird. Die Soli hatten aus Gefälligkeit übernommen Frau Sophie Förster, Herr Hof-Opernsänger Schloss und Herr Gregor. Erstgenannte Sängerin, rühmlichst bekannt und im Besitz einer wahrhaft gediegenen Stimmenbildung, führte beide Sopran-Partieen (Gabriel, Eva) vorzüglich gelungen und ohne die geringste Erschöpfung durch. Ihr Vortrag, jederzeit und auch heute von poetischer Auffassung beseelt, gereichte der ganzen Aufführung zu besonderem Schmuck und Glanz. Die Künstlerin vereinigt getragene Töne so wie flüssige Coloratur in correcter Technik und vermag hiermit um so freier und begeisternder ihre durchdachte Betonung darzustellen. Anmuth und Reiz, Innigkeit und Schwung charakterisirten sämmtliche Gesänge von Frau Förster, und ausserdem kam die wohlthuende Deutlichkeit der Aussprache bei ihr zur vollsten Geltung. Die Partie des Uriel schien Herrn Schloss besonders zuzusagen und wurde auch mit vieler Empfindung repräsentirt. Herr Gregor, welcher den Raphael sang, verbindet mit einer von Natur klangvollen, umfangreichen und bildsamen Bassstimme Sicherheit und Sorgfalt, welche Eigenschaften sein Weiterstreben aufs beste fördern werden. L. N., geb. K.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 20. KÖLN, 12. Mai 1860. VIII. Jahrgang.

Zur Geschichte der Concert-Gesellschaft des Conservatoriums in Paris *).

Am Tage der heiligen Cäcilia im Jahre 1826 lud ein Musiker, der eine bedeutende Stellung in Paris einnahm, einige und dreissig von seinen Kunstgenossen, meist Mitglieder des Orchesters der grossen Oper, zu sich zum Frühstück ein, mit der Bitte, ihre Instrumente mitzubringen. Sie kamen mit Vergnügen in dem Glauben, es handle sich um eine Morgenmusik zur Ueberraschung der liebenswürdigen Gattin ihres Directors.

Es wurde nichts Geringeres aufgelegt als Beethoven's heroische Sinfonie. Niemand kannte sie. Man begann die Probe; allgemeines Staunen, bald die regste Theilnahme, Wiederholung jedes Satzes, dann des Ganzen, Begeisterung, Bewunderung. Das Frühstück war vergessen, es war bereits vier Uhr geworden; da öffneten sich die Thüren des Speisesaales, und die Frau vom Hause lud im Namen des dankbaren Beethoven zum Mittagessen ein. Es war hohe Zeit, denn die Lippen der Bläser waren vertrocknet und die Arme der Geiger erschlafft.

Der Festgeber und Director war Habeneck. Die Versammlungen und Proben wurden im folgenden Jahre (1827) wiederholt, immer noch als Privatsache und aus reiner Neigung zur Kunst und zu Beethoven. Director der königlichen Musikschule, die unter der Restauration an die Stelle des kaiserlichen Conservatoriums getreten, war Cherubini. Auch er hatte die Uebungen der Zöglinge im Zusammenspiel, die seit 1815 aufgehoben waren, schmerzlich vermisst, ging gern und bereitwillig auf Habeneck's Plan ein und bestrebte sich, den Minister des königlichen Hauses dafür zu gewinnen. Habeneck's Kunstgenossen waren darüber einig, eine Gesellschaft zu bilden, und hatten so viel Vertrauen auf das Durchschlagen der Musik Beethoven's, auf welche es hauptsächlich abgesehen war, und auf die Meisterschaft ihres Chefs, dass sie sich erboten, die Erleuchtung und Heizung des grossen Saales im Conservatorium und alle äusseren Kosten der Concerte aus eigenen Mitteln zu bestreiten, dafern ihnen nur die Benutzung des Saales gestattet würde.

Herr von Larochefoucault, Minister des königlichen Hauses unter Karl X., schätzte Habeneck's Talente sehr hoch, ging auf Cherubini's Vorschlag ein und erliess das Decret vom 15. Februar 1828, wodurch die Ausführung von sechs öffentlichen Concerten durch die Professoren, die ehemaligen Zöglinge des Conservatoriums und diejenigen Schüler, welche vom Director dazu bestimmt werden, im grossen Saale der Anstalt begründet und der Concert-Gesellschaft 2000 Francs jährlicher Zuschuss für Erleuchtung u. s. w. aus der Casse des Haus-Ministeriums bewilligt wurden.

Die Concert-Gesellschaft constituirte sich hierauf durch Unterzeichnung eines ausführlichen Statuts am 24. März 1828. Präsident des Vorstandes wurde Cherubini, Vice-Präsident und Director des Orchesters Habeneck, Guillou Secretär, Kuhn Chor-Director; ausserdem zählte der Vorstand noch acht Mitglieder.

Das erste Concert hatte bereits am 9. März 1828, Sonntags um 2 Uhr, Statt gefunden. Es begann mit der *Sinfonia eroica* von Beethoven, und sie schlug so durch, dass sie im zweiten Concerte am 23. März wiederholt werden musste.

Wer war der Mann, woher stammte er, der aus Verehrung und Begeisterung für Beethoven's Musik in Frankreich, wo man diesen Heros noch kaum dem Namen nach kannte, die Concert-Anstalt begründete, die unter seiner Leitung den unbestrittenen Preis der vortrefflichsten Ausführung von Sinfonieen in Europa erlangt hat?

*) Die Hauptquelle dieses Aufsatzes ist die so eben erschienene *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique par A. Elwart, professeur d'harmonie au conservatoire etc. Paris, S. Castel. 1860.* (396 Seiten 8.)

Ein deutscher Musiker aus Mannheim oder dessen nächster Umgebung, Adam Habeneck, ging als junger Mann nach Frankreich, um Dienste in einem Musikcorps eines Regimentes zu nehmen. Obwohl er sich unter Stamitz und Fränzl zu einem tüchtigen Violinisten ausgebildet hatte, so blieb er doch seinem Vorsatze treu und trat als Fagottist bei einem Regimente ein, das damals in Mezières stand. Hier verheirathete er sich, und am 23. Januar 1781 *) gebar ihm seine Frau einen Sohn, den er Franz Anton nannte. Dieser, der älteste von drei Brüdern, ist unser pariser Habeneck.

Der Knabe entwickelte eine bedeutende musicalische Anlage so schnell, dass er schon in seinem zehnten Jahre öffentlich in Concerten mit Erfolg auftrat. Mit seinen Eltern kam er später nach Brest, wo er bis in sein zwanzigstes Jahr bleiben musste. Ohne andere Anleitung zu ferneren Studien, als die seines Vaters, und ohne höhere Vorbilder, arbeitete er ohne Rast an sich selbst, spielte in Brest und anderen Städten der Provinz öfter öffentlich, componirte sich Solostücke für die Violine und sogar drei kleinere Opern. Endlich ging sein heissester Wunsch in Erfüllung, sein Vater schickte ihn nach Paris.

Im Jahre 1801 betrat er zum ersten Male den Boden, auf welchem sein Ruhm durch einen ungeahnten Wirkungskreis erblühen sollte. Er wurde in das Conservatorium, dessen Director damals Sarrette, sein Stifter, war, aufgenommen und kam in Baillot's Violinclasse. Im Jahre 1804 erhielt er den ersten Preis im Violinspiel und wurde bald darauf zum Repetenten der Classe seines Lehrers ernannt. Die Kaiserin Josephine hörte ihn in einem Concerte spielen und wies ihm ein Jahrgehalt von 1200 Francs an, „um ihm die Mittel zu geben, in Ruhe die glänzende Stellung abzuwarten, zu der ihn sein glückliches Talent früh oder spät berufen werde.“

Nach einer kurzen Mitwirkung im Orchester der komischen Oper trat Habeneck nach einem schwierigen Wettkampfe mit sehr tüchtigen Bewerbern in das Orchester der grossen Oper ein und wurde Rudolf Kreutzer als Vorgeiger und erster Solospieler adjungirt.

Es war damals im Conservatorium Gebrauch (und zwar ein sehr löblicher), die Orchester-Uebungen der Zöglinge von demjenigen dirigiren zu lassen, der im vorigen Jahre den ersten Preis im Violinspiel erhalten hatte. Als Habeneck an die Reihe kam, entwickelte er ein so ausgezeichnetes Directions-Talent, dass der Director Sarrette auf den Bericht der Inspectoren Cherubini, Gossec und Méhul die Verfügung traf, dass Habeneck fortwährend das Conservatoriums-Orchester dirigiren solle. Dieses ehrenvolle Amt bekleidete er von 1806 bis 1815, wo das kaiserliche Conservatorium geschlossen wurde. In der königlichen *Ecole de Musique* wurden die Orchester-Uebungen, wie oben schon bemerkt worden, unterdrückt; — aus Befürchtung, dass sie den Associationsgeist befördertenʔ? Aus Sparsamkeit unmöglich, denn sie kosteten nichts. In jenen Orchester-Uebungen liess Habeneck zum ersten Male in Paris eine Sinfonie von Beethoven, die erste in *C-dur*, aufführen.

Die Verwaltung der grossen Oper (*Académie royale de musique*) fasste den Entschluss, in den Fasten einige *Concerts spirituels* zu geben. Die *Concerts spirituels* waren im Jahre 1725 unter der Regentschaft aufgekommen und dauerten bis 1791. Sie sind jedenfalls als die eigentlichen Vorläufer der Conservatoriums-Concerte zu betrachten. J. Haydn schrieb für sie sechs Sinfonieen, und Mozart's *Es-dur*-Sinfonie in drei Sätzen wurde im Jahre 1778 darin zum ersten Male aufgeführt *). Dass sie unter dem *ancien régime* existirt hatten, war der Hauptgrund ihrer Restauration. Wir wissen nicht und erfahren auch aus Elwart's Buche nicht, in welchem Jahre sie zuerst wieder Statt fanden (wahrscheinlich 1818—20) und ob sie sich wiederholt haben. Habeneck, dem die Leitung übergeben wurde, brachte, treu seinem Beethoven-Cultus, die zweite Sinfonie in *D-dur* darin zur Aufführung. Aber, o Himmel! das Orchester erhob eine furchtbare Opposition gegen das Larghetto — ja, ja! gegen das wunderschöne, die seligste Ruhe und süsseste Befriedigung athmende Larghetto in *A-dur*! Habeneck, um die übrigen Sätze zu retten, schob statt dessen das Andante aus der *A-dur*-Sinfonie Nr. VII. ein, und dieses machte bei der Aufführung einen solchen Eindruck, dass es auf anhaltenden Zuruf wiederholt werden musste. Dies war allerdings, zumal gegen die Abweisung des Larghetto der Nr. II. durch das Orchester gehalten, eine merkwürdige und für Habeneck sehr ermuthigende Erscheinung; dennoch übereilte er sich nicht, behielt aber sein Ziel fest im Auge und erreichte es erst nach zehn Jahren.

Im Jahre 1821 wurde er zum Director der grossen Oper ernannt und weihte das neue Haus in der Strasse Lepelletier ein, das jetzt wieder durch ein anderes ersetzt werden soll. Zu der Eröffnungs-Oper *La lampe merveilleuse* von Nicolo, die nach dessen Tode Benincori fast vollendet hatte, aber auch darüber gestorben war, schrieb

*) So gibt Elwart das Geburtsjahr an (S. 324); deutsche Lexika nennen den 1. Juni 1781.

*) Partitur Nr. 9 in der Sammlung bei Breitkopf & Härtel. Vgl. O. Jahn, Mozart, II., S. 283 u. ff, und die Briefe Mozart's aus Paris an seinen Vater a. a. O. Das Orchester hatte in der Probe „die Sinfonie zwei Mal so herunter gehudelt und gekratzt, dass ich mein Leben lang nichts Schlechteres gehört habe“ — schreibt er; die Aufführung ging besser, und die Composition gefiel ausserordentlich.

Habeneck noch einige Nummern. Im Jahre 1822 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Im Jahre 1824 trat Habeneck von der Direction der grossen Oper zurück. Der Minister Lauriston gründete für ihn eine besondere Violinclasse auf der königlichen Musikschule, deren Leitung ihm übergeben wurde, setzte Kreutzer in den Ruhestand und Habeneck an die Spitze des Orchesters der grossen Oper. In dieser Stellung leitete er die ersten Aufführungen der Meisterwerke von Auber, Rossini und Meyerbeer. Ausserdem wurde er auch zum General-Inspector der Musikschule ernannt, — ein Amt, das er nur als titular betrachtete und aus Hochachtung vor Cherubini niemals geltend machte.

Wir haben schon erzählt, wie er um diese Zeit die entscheidenden Schritte zur Begründung der Concert-Gesellschaft that, die dann im Jahre 1828 ihre erste Reihe von Concerten gab. Wir bemerken hier nur noch, mit wie richtigem Tacte Habeneck dabei verfuhr, indem er erst die Ausführenden, die Künstler, für die Sache gewann, mithin das wahre Fundament zu dem neuen Baue legte, ehe er die Mitwirkung von oben herab beanspruchte.

Aus seiner Violinclasse ging eine Reihe vorzüglicher Violin-Virtuosen hervor, die 1826 mit Cuvillon begann. Masset, Gauthier, Clapisson, Alard u. s. w. gehören dazu.

Die Kunst überdauert alle politischen Revolutionen, wenngleich die Künstler zuweilen darunter leiden. Habeneck, der unter Ludwig XVIII. und Karl X. auch Mitglied und Solospieler der königlichen Capelle war, sah mit Schmerz die Auflösung dieses Virtuosen-Orchesters durch die Revolution von 1830; allein sehr bald erhielt er den Auftrag, die Capelle Louis Philippe's unter dem früheren General-Director Paer († 1839) wieder zu organisiren.

Seit 1828 war die Direction der Conservatoire-Concerte zwanzig Jahre lang seine Lieblings-Beschäftigung. Am 31. October 1846 trat er von der Direction des Orchesters der grossen Oper und von der Professur am Conservatorium zurück. Er erlebte auch die Februar-Revolution noch und dirigirte zum letzten Male das Concert am 16. April 1848. Den 8. Februar 1849 starb er in Paris, achtundsechszig Jahre alt. Sein Nachfolger an der grossen Oper, dem Conservatoire und in der Direction der Gesellschafts-Concerte wurde Narcisse Girard (geb. den 27. Januar 1797), der nun auch schon gestorben ist (den 15. Januar 1860*]).

Habeneck war seit 1818 verheirathet mit der Tochter eines der bedeutendsten Musik-Verleger, Namens Sieber, der zuerst in Frankreich die symphonischen Werke der classischen deutschen Meister herausgab. So geht durch Habeneck's ganzes äusseres und inneres Leben eine starke Ader deutscher Natur, deren warmer Pulsschlag ihn denn auch zu der Liebe und Verehrung Haydn's, Mozart's und namentlich Beethoven's begeisterte. Er pflanzte in den fremden, von üppigem Pflanzenwuchs überwucherten Boden einen deutschen Stamm, der, in der Stille von ihm gepflegt und gezogen, auf einmal seine Krone entfaltete, die man zuerst mit Staunen betrachtete, aber von Jahr zu Jahr sich mehr zu ihr hingezogen fühlte, um in ihrem Schatten zu ruhen und ihren reichen Blüthenduft einzuathmen.

Kehren wir nun zu Elwart's Buche zurück.

Es ist ein gutes Zeichen für die Zweckmässigkeit und den praktischen Werth des ursprünglichen Statuts der Gesellschaft, dass im Laufe der Jahre nur wenig daran geändert worden ist. Es enthält 52 Paragraphen in fünf Abschnitten. Die Verwaltung führt ein Ausschuss von sieben Mitgliedern, der gewählt wird. Vorsitzender ist der Musik-Director. Ferner bilden ihn ein Secretär, ein Commissar für das Personal, einer für das Material, ein Rechnungsführer, ein Archivar und Cassirer und ein Professor der Chorgesang-Classen des Conservatoires. Ein Adjunct des Ausschusses fungirt nur als Stellvertreter. Der Dirigent und der Cassirer sind stets wieder wählbar, die übrigen Mitglieder nur nach Ablauf eines Jahres von ihrem Austritte ab.

Im Jahre 1841 wurde die Gesellschaft durch notariellen Act gesetzlich begründet. Unter den damals beschlossenen Ergänzungen des Statuts sind zu erwähnen die Errichtung einer Hülfscasse (*Caisse de prévoyance*) für eventuelle Unterstützung, hauptsächlich aber für Versicherung eines Capitals beim Ausscheiden eines Mitgliedes, jedoch erst nach zehn Jahren der Mitgliedschaft und vollständiger Pflichterfüllung; und zweitens die Einsetzung einer Jury über Zulassung neuer Werke zur Aufführung, bestehend aus dem Ausschusse und zwölf durch das Loos gewählten Gesellschafts-Mitgliedern. Sie entscheidet nach einer oder auch zwei Proben des Werkes. — Seit 1848 wird ein erster und ein zweiter Dirigent gewählt; der letztere ist zugleich Vorgeiger. Beider Wahl erfordert zwei Drittel der Stimmen.

Im ersten Statut wurde die Zahl der Gesellschafts-Mitglieder auf 100 festgesetzt, später auf 112, gegenwärtig auf 120, und zwar:

Orchester	64
Chorgesang	36
Adjungirte Mitglieder	8
Solisten, Herren und Damen .	12
	120

[*]

*] Vgl. Niederrh. Musik-Zeitung Nr. 5 v. 28. Jan. 1860. Girard's Geburtsort ist aber nicht Nantes, wie dort irrthümlich angegeben ist, sondern Mantes im Departement Seine et Oise.

Im ersten Jahre (1828) bestand der Chor aus 17 Sopran-, 19 Alt-, 22 Tenor- und 21 Bass-Stimmen. Die bedeutendsten Künstler wirkten darin mit, z. B. die Cinti-Damoreau, Morie-Gosselin (Alt), Adolf Nourrit, Poncbard, Massol, Aug. Panseron, Levasseur u. s. w. Das Orchester zählte 15 erste Violinen (Tilmant, Urban, Cuvillon, Girard, Seghers, Tolbecque, Clement u. s. w.), 16 zweite (Clavel, Artot, Manera, Masset u. s. w.), 8 Bratschen, 12 Violoncelle (Huber, Franchomme, Dejazet, Chevillard u. s. w.), 8 Contrabässe; 4 Flöten (Tulou), 3 Oboen (Vogt), 4 Clarinetten, 2 Trompeten, 4 Hörner, 4 Fagotte, 4 Posaunen und Ophicleïde, Pauken (Schneitzhöffer), Harfe (Lariviere).

Im Jahre 1859. Chor (seit 1858 auf 36 wirkliche Mitglieder festgesetzt): 16 Soprane (4 adjungirte Mitglieder und 12 Aspirantinnen), 16 Alte (3 adjungirte Mitglieder und 13 Aspirantinnen), 20 Tenöre (16 Mitglieder, 3 Aspiranten und 1 Externer, d. h. der nicht aus dem Conservatorium hervorgegangen ist und besonders honorirt wird), 20 Bässe (18 Mitglieder, 2 Aspiranten). — Orchester: 15 erste Violinen (Tilmant—jetzt Dirigent—, Battu, Cuvillon, Sausay, beide Dancla, Maurin, Gauthier u. s. w.), 14 zweite (Alard, Guerin, Vital u. s. w.), 10 Bratschen, 12 Violoncelle (Franchomme, Chevillard, Desmarest, Dancla, Lebouc u. s. w.), 9 Contrabässe (Gouffé, Labro, Renard u. s. w.); 4 Flöten (Dorus), 2 Oboen (Gras und Triebert), 2 Clarinetten (Gras und Rose), 2 Trompeten, Cornet à Piston (Forestier, Externer), 4 Hörner (Mohr), 4 Fagotte (Cokken, Verroust), 3 Posaunen (Dieppo und 2 Externe), Ophicleïde (Lahou), Pauken (Esmery), Harfe (Lambert, Externer). — Zusammen 72 im Chor, 84 im Orchester = 156.

Das **Eintrittsgeld** war im Gründungs-Decret des Ministers im Jahre 1828 für vier verschiedene Plätze auf 5, 4, 3 und 2 Francs festgesetzt. Späterhin wurde es für zwölf verschiedene Plätze auf 9 (Balcon und I. Ranglogen), 6, 3 Fr. 50 C., 3 und 2 Francs erhöht. Seit 1858 beträgt es 12 Fr. (Balcon und I. Rang), 9 (Sperrsitz, Parterre-Logen, II. Rang), 6 (Stehplätze in den Couloirs), 5 (III. Rang und Sperrsitz auf der Galerie), 4 (Parterre und Galerie), 2 Fr. (Theater-Logen). Die mittlere Ehren-Loge ist für den Hof, der dafür 2000 Francs jährlich zahlt. Zwei Logen des II. Ranges (Nr. 31 und 34) sind für die Journalisten bestimmt.

Die Gesammtsumme der **Einnahme** während der 32 Jahre des Bestehens der Gesellschaft beträgt 1,590,029 Francs. Davon haben die Mitglieder, Aspiranten und Externen 1,168,000 Fr. erhalten (ungefähr 50 Fr. für je 3 Proben und 1 Concert für jedes Mitglied); die Hülfscasse hat daraus 106,720 Fr. bezogen, die Armen-Abgaben (!) betrugen 60,000 Fr. und die Kosten 255,309 Fr.

Anfangs fanden jährlich nur sechs Concerte Statt, späterhin zehn, wie noch jetzt. Die ersten sechs (1828) ergaben einen Brutto-Ertrag von 18,466 Fr.; die letzten zehn (1859) nach Elwart's Abschätzung (denn der Ausschuss hat die Einsicht der Rechnung von 1859 **nicht gestattet!**), jedes Concert zu 5800 Fr. angenommen, eine Totalsumme von 58-—60,000 Fr., mithin ein Mehr von 40,316 Fr. gegen das Jahr 1828.

Interessant dürfte für unsere Leser die **Aufstellung des Orchesters** sein, wie sie von Habeneck geordnet ist und noch jetzt besteht. Elwart gibt einen lithographirten Grundriss derselben, nach welchem wir sie zu beschreiben versuchen. Das Concert-Local ist bekanntlich kein eigentlicher Saal, sondern ein Theater.

A. Auf dem Podium desselben befinden sich zur Seite des Dirigenten **links** (vom Zuschauer aus genommen): die Soprane und Alte des Chors, hinter ihnen die ersten Violinen (seitwärts gestellt, d. h. mit der rechten Schulter gegen das Publicum) — **rechts** die ersten und zweiten Tenöre, hinter ihnen die zweiten Violinen (die linke Schulter gegen das Publicum). Zwischen den beiden Reihen der Violinen hinter dem Dirigenten die Chorbässe, vor ihnen der Flügel. Den Schluss machen die Bratschen in Einer Linie hinter den Chorbässen; vor jenen die Harfe.

B. Vom Podium aus erheben sich hinter den Bratschen vier Stufen. Auf der ersten stehen (von links nach rechts gezählt) 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Flöten und kleine Flöte, Violoncell und Bass, Violoncell und Bass und 2 Violoncelle.—Auf der zweiten: 4 Hörner, 4 Fagotte, 4 Violoncelle.—Auf der dritten: 2 Trompeten, 3 Contrabässe, 4 Violoncelle, 2 Contrabässe.—Auf der vierten: 3 Posaunen und dahinter 1 Ophicleïd, die Pauken (in der Mitte), rechts 2 Contrabässe und dahinter grosse Trommel und Zubehör.

Die Solisten haben ihre Plätze vor dem Dirigentenpult, zwischen den Sopranen und Tenören.

Die Akustik ist bekanntlich vortrefflich. Der Zuschauerraum dieses Concert-Theaters fasst nur 956 Zuhörer. Unendlich oft ist der Wunsch laut geworden, dass die Concert-Gesellschaft einen grösseren Saal baue; allein sie kann sich nach den gemachten Erfahrungen nicht entschliessen, ein Local zu verlassen, das gewisser Maassen ein Stradivarius unter den Concertsälen ist und gerade die rechte Grösse hat, um die feinste Ausführung der Instrumental-Musikwerke nicht verloren gehen zu lassen.

Das ist aber auch die einzige, freilich nothwendigste gute Eigenschaft des Locals. Alles Uebrige ist grässlich: Erleuchtung mit Oel, um die anstossende Bibliothek vor Gas-Explosion zu bewahren, enge und schmale Sitze überall, nirgends eine Spur von Bequemlichkeit oder Comfort,

auf den Stehplätzen in den Gängen hat man ein Vorgefühl vom Fegfeuer, auf dem Amphitheater sitzt man zwar, aber ein russisches Schwitzbad ist eine willkommene Abkühlung gegen die Hitze von 45 Grad, die man da ausstehen muss. Alle Plätze sind abonnirt, auf ewige Zeiten vergeben! Fünfundzwanzig Jahre lang hat man auf Nummer so und so einen und denselben Musikfreund sitzen, sein Haar allmählich ergrauen sehen: man hofft auf seinen Platz — auf einmal sitzt ein junger Mensch mit dunklem Lockenkopf da! Es ist sein Erbe — denn man vermacht hier einen Sitz, eine ganze Loge wie ein Gemälde, ein Instrument, ein Landhaus!

(Schluss folgt.)

Musicalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte.

Dieses ist der Titel einer Gelegenheitsschrift, welche Professor J. M. Fischer in Zweibrücken zur dritten Säcularfeier der königlich baierischen Studien-Anstalt daselbst geschrieben hat (Leipzig, Verlag von Veit & Comp. 1859. VIII und 192 S. 8.).

Die wirkliche Rundschau beginnt der geist- und kenntnissvolle Verfasser, der schon vor fünfundzwanzig Jahren als musicalischer Schriftsteller („Grundbegriffe der Tonkunst" — und Skizze der „Geschichte der Musik") aufgetreten, erst auf S. 61. Bis dahin enthält die Schrift kurze Erläuterungen über das „Wesen der Tonkunst" und die „Mittel zur schriftlichen Darstellung der Erzeugnisse der Tonkunst".

Dem Verfasser bilden Sinnen-, Seelen- und Geistes-Leben (Seelenleben — Gefühl, Tonsprache; Geistesleben — Gedanke, Wortsprache) „den Dreiklang, in welchem das Gesammtleben der Menschheit erklingt. Gesundes, rein gestimmtes Sinnenleben ist der nachhaltige Grundton im Accorde menschlichen Daseins; das Leben der Seele ertönt als weibliche Terz in diesem Accord, stärker in *Dur*, weicher in *Moll*; wie in der Terz die Tonart, offenbart sich im Seelenleben die Gemüths- und Menschenart, die Humanität im engeren Sinne; die helle, durchgreifende Dominante sinnbildet die Oberherrschaft geistigen Lebens. Dieser Dreiklang, durch die Kraft des Willens in den mannigfachen Verhältnissen des äusseren Lebens angeschlagen, offenbart den sittlichen Charakter des Menschen."

Aus dem Seelenleben entwickeln sich die vier Elemente des tonischen, chronischen, dynamischen und rhythmischen Lebens, aus denen die Tonkunst ihre Schöpfungen bildet. — Jedem Tonwerke liegt eine bestimmte Regung und Stimmung des Seelenlebens zu Grunde, welche das Motiv oder Thema des Stückes wird. — Verstand und Phantasie werden dann aus dem Geistesleben herbeigezogen, um ein Kunstwerk daraus zu machen. —

Der zweite Abschnitt, „über die Mittel zur Darstellung der Musik in Schrift", bespricht die Tonleiter, die Tonarten, die Schlüssel u. s. w. — gibt mithin *in nuce* die Elemente der allgemeinen Musiklehre. Wir gestehen, dass wir nicht recht einsehen, was das hier soll, obschon es in der Kürze klar und fasslich aus einander gesetzt ist. Es liess sich aber doch wohl voraussetzen, dass, wer überhaupt zu der Schrift des Verfassers greift, über diese Elemente hinweg ist.

Die geschichtliche Rundschau (S. 61 — 192) gibt eine gedrängte, aber keineswegs compendienmässig und schulmeisterlich steife, sondern anziehend geschriebene, angenehm zu lesende Uebersicht, die wir besonders den Dilettanten, Behufs allgemeiner Orientirung auf dem historischen Gebiete der Tonkunst, empfehlen können. Aus der Seitenzahl der Abschnitte: 1) Von 300 — 1500, S. 61 — 63, 2) Von 1550 — 1650, S. 63 — 78, 3) Von 1650 — 1750, S. 79 — 84, 4) Von 1750 — 1850, S. 85 — 192, geht der Umfang der Besprechung der verschiedenen Perioden hervor; man sieht, dass die drei ersten Abschnitte nur zur Einleitung in den dritten, bei Weitem ausführlicher behandelten, dienen.

Einige Proben mögen den Standpunkt des Verfassers, den wir im Ganzen vollkommen theilen, und seine Schreibart kennzeichnen.

„Das Clavier insbesondere ward Instrument der Instrumente; in keinem Hause, in keiner Familie, worin man noch auf Bildung Anspruch macht, darf dieses „„Hausgeräth"" fehlen, denn dazu hat es die Mode gemacht; herrscht vollends „„musicalische"" Bildung, dann spricht sich diese schon in einem Salon durch zwei derartige Möbel aus. Glücklich der Insasse, wenn eine Mehrheit dieser Instrumente in Haus und Nachbarschaft die bescheidene Stellung eines Ziergeräthes nicht überschreitet, und bürgerlich ruhig unter der Decke nicht gespielt, auch nicht geschlagen oder, mit Lenz zu sprechen, vollends „„geritten"" wird, und nicht Tag und Nacht den geheiligten Haus- und Landfrieden für immer stört. Mit dem Möbelbedarf stieg die Clavier-Fabrication in London, Paris, in fast allen namhaften Städten von Deutschland. (S. 141.)

„Wer vor einem Menschenalter dem genialen Jüngling Liszt in das geistreiche Auge sah und dann hinwieder auf die für seine Kunst naturgeschaffene Hand, dem leuchtete schon damals ein Hoffnungsschimmer neuer Zukunftsmusik; und wer den gelungenen Versuchen mit Spannung zuhörte, mit welchen der nachmalige Ritter schon als

Knappe ein gegebenes Thema aus dem Stegreif behandelte, der mochte wohl im Stillen fragen: Was wird dereinst aus ihm noch werden?

„Auf diese Frage hat die Zeit geantwortet, die da unausgesetzt kreiset, wie im Leben, so in der Wissenschaft und Kunst. Nicht jedem Menschenalter ist selbstschöpferische Kraft in gleichem Grade verliehen; und wie die Dichtkunst jüngster Vergangenheit in grossartigen Erzeugnissen, so hat die Tonkunst in den Schöpfungen eines Haydn, Mozart und Beethoven auf einige Zeit wenigstens sich erschöpft — ein Glück, dass, was die Vergangenheit geschaffen, für lange Zeit genügt.

„Liszt, der Träger modernster Tonkunst, hat seine Sendung begriffen und erfüllt; allseitig gebildet, wie wenige seiner Kunstgenossen, schwärmt er romantisch in dem reichen Liederhain, welcher auf Grund und Boden jüngster Zeit entsprosste, verwandelt durch kunstvollen Faltenwurf der Harmonie in reicher Transcription des originellen Schubert Lieder mit Worten in Lieder ohne Worte, die doch sprechen und dramatisch wirken, mit so wunderbarer Bravour in der Ausführung, dass das Ohr mit Staunen lauscht, wie so mächtiger Strom von Harmonieen aus einem Instrumente wie aus einem Orchester erbraus't, welches Hector Berlioz instrumentirt, der musicalische Milchbruder von Franz Liszt und Verfasser des denkwürdigen Werkes: Kunst der Instrumentation.

„Echter Sohn der Romantik, überall zu Hause, in England wie in Frankreich, in Deutschland wie in Ungarn, am Rheine und in der Schweiz, pflückt er Alpenrosen auf dem Rigi, koset mit der Lorelei, stürmt durch die heimatlichen Pussten, singt mit dem heiligen Franciscus Bussgesang, läutet mit Paganini, seinem Muster-Ideale, das Glöcklein, das zur Andacht ruft. —

„Sein Spiel selbst ist urfrische Composition, Inspiration des Augenblicks, in Tönen verkörperte Stimmung seines Gemüthes, geweckt durch den Geist des Stückes, das er spielt. Darum bleibt Liszt geliebt und beliebt sein Leben lang und fühlt sich glücklich in Liebe, wie sehr der Kobold neidischer Eifersucht ihm auch schmollt und grollt. Ehrenglied des seraphischen Ordens seines Namens-Patrons, des heiligen Franciscus, zwölf Ordens-Decorationen wie Amulete auf der Brust, den Ungar-Ehrensäbel um die Lenden, mit zwei so mächtigen Virtuosenhänden, ist er gefeit nach allen Seiten, ihm kann der Böse selbst kein Leid bereiten. So romantisch gewappnet, hat Liszt auch ein zahlreiches Gefolge von allezeit schlagfertigen Knappen und Rittern seines Zeichens, welche ein gegebenes Thema in seiner Manier durchführen und im Glanze seiner Rüstung blenden, so weit ihr Ruf und ihre Fahrt sie trägt von Land zu Land, selbst über den Ocean.

„Vielleicht wirkte aber das Uebermaass frühester Bewunderung des stets weiter und weiter fahrenden Virtuosenthums störend auf die bei Liszt ursprüngliche, selbsteigene musicalische Zeugungskraft. Als Virtuose im vollen Sinne des Wortes hat er seine Aufgabe vollkommen begriffen und mit Glück gelös't; an den Wundern, die er als solcher allenthalben und so vielfach gewirkt, mag es ihm genügen. (S. 143—145.)

„Die Zeit des Virtuosenthums selbst trägt den Charakter des rein Persönlichen; der Ritter dieser Zeit trägt die Farbe seiner Dame nur im Interesse seiner Person. Stimmt Geschmack, Urtheil und guter Wille subjectiver Persönlichkeit, wie es auch oft vorkommt, nicht zu dem, was objectiv wahr, gut und schön ist, so entsteht Disharmonie zwischen persönlicher Anschauungs-, Gefühls- und Handlungsweise und zwischen dem Objectiven, Unpersönlichen, darum Unwandelbaren; das Idol tritt gegenüber dem Ideal — und das Ordenscapitel aller Facultäten zählt auch solche Ritter, welche im Kampfe dieses Dualismus durch Felonie an der guten Sache die Ehre ihrer Person zu retten suchen. (S. 146.)

„Erregte das überschwängliche Virtuosenthum auf allen Instrumenten, insbesondere auf dem Clavier, nicht ohne Grund bange Besorgnisse vor dem Untergange und Verfalle classischer Tonkunst, so stiessen andererseits die Propheten der Zukunftsmusik contrapunktisch in die Lärm-Posaune des letzten Gerichts über die Sünden und Sünder moderner Tonkunst. Doch die im Genusse der Gegenwart befangenen Ungläubigen blieben taub gegen die Predigt zukünftiger Verheissung; nur wenige Auserwählte verlangten zu hören, was noch kein Ohr der Sterblichen bisher vernommen. Verführerische Hoffnung auf die Zukunft, wie verblendest du die Feuergeister, welche für dich glühen, bis sie in sich selbst verbrennen! wie versenkst du in tiefe Armuth den Unglücklichen, der vom grossen Loose der Zukunft träumt, das letzte Scherflein auf Rechnung seines Traumbuches setzt und darüber die Gegenwart verliert! Glücklich der Sterbliche, der seine schönsten Hoffnungen noch nicht als selige Erinnerungen beigesetzt hat auf dem Friedhofe der Vergangenheit; sein Auge blickt noch vertrauensvoll zu den Sternen der Zukunft.

„Inzwischen rüstet sich die einmal bestehende Unzufriedenheit mit der Gegenwart zu allopathischem Rückschlag, aus Uebersättigung an üppig berauschender Instrumentalmusik voll Verlangen nach dem natürlichen Manna einfachen Gesanges, wie es vom Himmel thaute, als die Tonkunst noch durch die Wüste zog. Allenthalben regen sich die geschäftigen Versuche der Gegenwart zur Wiedererweckung längst geschiedener Todten, ein obgleich nicht allgemein empfehlenswerthes und förderliches, doch mit-

unter auch in der Tonkunst heilsames Verfahren, wenn es nicht in Ueberschwänglichkeit ausartet zur fanatischen Ertödtung auch des Guten, das noch frischen Lebens sich erfreut. Eine krankhafte Zeit verfällt von einem Paroxysmus in den anderen; statt heilkünstlerisch den Krankheitsstoff aus dem Körper zu schaffen, wird sie im Fieberwahn zur Selbstmörderin.

„Solches Verfahren übt nicht besonnene Humanität —sie erkennt Jeglichem die gebührende Stellung und Berechtigung zu, also auch dem noch möglichen Fortschritt für die Zukunft wie der Virtuosität der Gegenwart, wenn diese in Schranken bleibt, die Kunst weder in Künstelei entstellt, noch auf die Uranfänge roher Natur zurückdrängt, die Form nicht über den Inhalt, den Leib nicht über Seele und Geist erhebt. Wenn die Humanität das Angedenken an verflossene Jahrhunderte mit dankerfülltem Gemüthe feiert für das, was sie diesen als bleibendes Erbe zu verdanken hat, so ehrt sie dadurch die Vergangenheit in der Gegenwart und errichtet sich hiedurch selbst ein Ehren-Denkmal für die Zukunft; darum immerhin Ehre der Tonkunst und ihren würdigen, charakteristischen Werken aller Art, wie sie seit drei Jahrhunderten sich erhalten haben! (S. 177 und 178.)

„Der deutsche Virtuose steht dem wahren Künstler immerhin näher, als irgend ein anderer; doch Kunstfertigkeit des Virtuosenthums ist als Technik der Industrie verwandt, darum in Ländern der Industrie vorzugsweise zu Hause, gepflegt und anerkannt.

„Der Industrie entstammt aber auch die Sucht, nicht bloss zu componiren—das mag Jeder für sich nach Herzenslust—, sondern auch zu produciren, auf den Markt und an den Mann zu bringen unter mancherlei verlockenden Titeln durch liebfreundliche Empfehlung von Leibes- und Geistes-Verwandten. Diese Sucht ist leider auch in Deutschland zu Hause; nicht bloss die Bücher-, auch die Musicalien-Messe liefert massenhafte Kataloge als statistische Belege überreicher Productivität. Der reiche Schatz classischer Tonwerke älterer und neuerer Zeit, wie Wenigen ist er nur zum Theil, auch nur dem Namen nach bekannt! wie noch ungleich Wenigere kennen die Hauptwerke durch wirkliche Aufführung! Wie sind weitaus nur die Allerwenigsten mit den sang- und gangbarsten Werken dieser Art so vertraut, haben an diesen zu solcher Reife sich herangebildet, dass ihnen das rechte Verständniss davon klar geworden ist: und doch urtheilen Alle!

„Mag immerhin noch ein Fortschritt in formeller Entwicklung und technischer Behandlung der Tonkunst für die Zukunft vorbehalten sein, nach Wesen und Inhalt ist er kaum denkbar. In allen Beziehungen hat die deutsche Nation das Meiste nicht bloss, sie hat auch das Höchste geleistet, was die Gegenwart von Meisterwerken der Tonkunst besitzt. Deutscher Gemüths-Innigkeit ward in der Tonkunst der Ehrenpreis des Sieges zu Theil über die übrigen Nationalitäten, welche darin um die Palme mit ihr rangen, wie namentlich und vor den übrigen die italiänische und französische. Der mechanisch-praktische Engländer wirft sich national-eigenthümlich, wie sein Stammgenosse in America, auf Gegenstände materieller und rentabler Natur; er bildet in der Tonkunst den ergiebigen Grundton im Lebens-Accorde, welchen Körper, Seele und Geist gemeinsam anschlagen; er gibt den Metallklang der nachhaltigen Tonica für den ausübenden Künstler wie für den Tonsetzer; hat er selbst in beiden Beziehungen auch keine besonderen Grössen aufzuweisen, so bleibt ihm das Verdienst, durch edle Liberalität die deutsche Tonkunst unterstützt und gefördert zu haben; und das musterhafte Vorbild englischer Aristokratie blieb nicht ohne anregende Wirkung auf deutsche Geld- und Grossmacht zur Förderung und Unterstützung der Künstler wie der Kunst.

„Soll der Stillstand im Fortschritt und selbst auch in Erzeugung origineller Werke auf dem bereits errungenen Standpunkte seinen Grund haben in Erschöpfung und Versiegung des Urquells deutscher Gemüths-Innigkeit, indess der allgemeine Durchbruch materiellen Strebens alle Welt überflutet?—Das ideale Seelenleben tritt allerdings in den Hintergrund vor dem Vordrängen realen Sinnenlebens mit allen seinen Forderungen und Bedürfnissen, vor welchen beseligende Zufriedenheit nicht mehr zu bestehen vermag, — daher auch im Gebiete der Tonkunst so wenig befriedigende Leistung und selbst mit der höchsten Leistung so wenig Zufriedenheit. Welcher Seherblick vermöchte in dieser Welt allwaltenden Wandels zu erspähen, welche Nation für die Zukunft im Rathe ewiger Vorsehung zur Trägerin des Idealen auserwählt, also auch zur Weiterförderung der Tonkunst berufen sein dürfte, wenn der Stern an dem romanisch-germanischen Gesichtskreise zum Untergange neigt?"

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das siebenunddreissigste niederrheinische Musikfest wird am 27., 28. und 29. Mai in Düsseldorf gefeiert werden. Am ersten Tage kommt Rob. Schumann's Sinfonie in *B-dur* und Händel's Samson zur Aufführung. Dieses Oratorium, welches bekanntlich bisher nur nach der Mosel'schen Ausgabe in Deutschland aufgeführt worden ist, wird dieses Mal nach einer aus der Original-Partitur vervollständigten Bearbeitung, die Ferdinand Hiller übernommen, gegeben werden.

Der zweite Tag bringt Cherubini's Ouverture zum Wasserträger, das Gesangstück *Ver sacrum* oder „Die Gründung Roms"

von Ferd. Hiller, Scenen aus Gluck's Iphigenie auf Tauris und die siebente Sinfonie (*A-dur*) von Beethoven.

Das Concert am dritten Tage wird wie gewöhnlich den Einzelleistungen ausgezeichneter Künstler gewidmet sein. Mit Gesang werden darin auftreten Frau Jenny Bürde-Ney aus Dresden, Fräul. Francisca Schreck aus Bonn, Herr Schnorr von Carolsfeld (Tenor) aus Dresden, Herr Julius Stockhausen aus Paris. Herr J. Joachim aus Hannover wird ein Violin-Concert eigener Composition, Herr Jul. Tausch aus Düsseldorf, der die Vorstudien der düsseldorfer Vereine zu den Fest-Aufführungen leitet, ein Concert für Pianoforte vortragen.

Fest-Dirigent ist Ferdinand Hiller.

** **Münster.** Herr Concertmeister Max Wolff aus Frankfurt am Main, der seit einiger Zeit in verschiedenen Städten Rheinlands und Westfalens Concerte gegeben und dessen Violinspiel vielfach in Musik-Zeitungen und sonstigen öffentlichen Blättern gerühmt worden, bewährte auch hier diesen Ruf durch sein vortreffliches Spiel. In dem Concerte des hiesigen Musik-Vereins am 28. April trug er das Violin-Concert von Mendelssohn, eine Phantasie von Leonard und den Carneval von Venedig vor. Am 3. Mai hörten wir in einem von ihm besonders veranstalteten Concerte die Kreutzer-Sonate von Beethoven, die Gesangscene von Spohr, die Ciaconna von Bach, eine Romanze von Max Wolff und den Hexentanz von Paganini. — Sein Ton ist schön, voll und kräftig, sein Spiel sehr rein und seine Technik virtuos. Wenn die letztere hauptsächlich in der Ciaconna und den beiden Paganini'schen Compositionen sich zu bewähren Gelegenheit fand, so war die classische musicalische Durchbildung überall in der Auffassung und dem Vortrage des Andante des Mendelssohn'schen Concertes, der Sonate von Beethoven und der Gesangscene zu erkennen. Für den Ernst, mit welchem der junge Künstler sich seine Ausbildung hat angelegen sein lassen, zeugt nach der einen Seite seine Vorliebe für die classische Richtung, nach der anderen sein Auswendigspielen sämmtlicher Solo-Vorträge. Sein Talent in Verbindung mit diesem Ernste lassen von seiner weiteren Entwicklung Ausserordentliches erwarten. Nicht ohne Interesse war die von ihm selbst componirte, als Op. 2 in Druck erschienene Romanze. Die ansprechende Cantilene des Einganges kehrt am Schlusse mit einer begleitenden Figur wieder, welche in canonartiger Weise das als erste Stimme mit erklingende Thema imitirt. Beim Vortrage dieser schwierigen Stelle trat insbesondere der prächtige Ton und die meisterhafte Technik des Künstlers hervor. — Die Clavier-Partie der Beethoven-Sonate spielte Herr Theodor Kransse von hier recht brav. — Das hiesige musicalische Publicum, durch unseren vortrefflichen Musik-Director C. Müller nur an classische Musik und ausgezeichnete Ausführung gewöhnt und durch gewöhnliche Leistungen nicht zu elektrisiren, bestätigte das in Vorstehendem über Herrn Concertmeister M. Wolff ausgesprochene Urtheil durch zahlreichen Besuch des Concertes und durch aussergewöhnliche Beifallsbezeigungen.

Frankfurt a. M. Die hiesigen Musiklehrer Hauf, Henkel, Hilger und Oppel haben vom hohen Senate die nachgesuchte Erlaubniss zur Errichtung einer Musikschule erhalten. Dem Vernehmen nach wird diese Kunstanstalt erst im kommenden Herbste eröffnet werden. Das Corps der Musiker soll das Unternehmen eben nicht mit freundlichen Blicken begrüssen. Das dürfte sich jedoch bald ändern, da hoffentlich alle Stunden gebenden Herren und Damen in dieser Musikschule Beschäftigung finden, sonach in ihren Einkünften keine Schmälerung erleiden werden.

Zwickau, 7. Mai. Am künftigen 8. Juni gedenkt die Vaterstadt Robert Schumann's den fünfzigsten Jahrestag seiner Geburt durch Aufführung mehrerer grösserer Werke desselben und durch Stiftung eines bleibenden Erinnerungszeichens an seinem Geburtshause zu feiern. Von dem Wunsche geleitet, diesen Gedächtnisstag für die, welche dem verewigten Meister im Leben nahe gestanden oder ihn in seinen Werken lieben gelernt haben, zu einer würdevollen Erinnerungsfeier zu gestalten, hat der Vorstand des hiesigen Musik-Vereins, der die Leitung des Festes übernommen, die Einladungen zur Theilnahme ergehen lassen.

Die Grundzüge des Fest-Programms sind folgender Maassen entworfen: Donnerstag, 7. Juni, am Vorabende des Festes: Grosses Concert. Freitag, 8. Juni, früh: Einfache Enthüllungsfeier. Musicalische Matinee. Nachmittags Festessen. Die Anmeldungen sind spätestens bis zum 27. Mai unter der Adresse des Herrn Regierungsrathes von Schönberg, d. Z. Vorsteher des Musik-Vereins, hieher zu richten. Eine namhafte Anzahl unserer Mitbürger hat sich erboten, auswärtige Theilnehmer, welche im Hotel kein Unterkommen finden oder wünschen, bei sich als Gäste aufzunehmen, worüber man bittet, die betreffenden Wünsche Behufs der Quartier-Bestellung dem Vorstande mitzutheilen.

Meiningen. Am 14. April fand hier in der Schlosskirche eine schöne Aufführung des Messias von Händel durch den Chor des Gesangvereins und des Sängerkranzes und die Hofcapelle unter Leitung des Hof-Capellmeisters Bott Statt.

Am wiener Hof-Operntheater ist die Sängerin Frassini, die hoffentlich ihren deutschen Namen Eschborn wieder annehmen wird, mit 10,000 Fl. für die nächste Saison engagirt, um mit ihr Meyerbeer's Dinorah zu geben.

Als Beispiel der Virtuosenherrschaft und des dadurch nothwendig erscheinenden Verfalls der Bühnen sei erwähnt, dass Frau Csillag am Hof-Operntheater in Wien — eine tüchtige Sängerin, aber keineswegs ersten Ranges — eine Jahresgage von 25,000 Fl. und einen zehnjährigen Contract gefordert hat. Man soll ihr ohne Erfolg 18,000 Fl. und sechsjährigen Contract bewilligt haben. Frau Csillag singt in nächster Zeit in London auf dem Theater der Königin. Nach pariser Journalen wird dieselbe im Herbste auf Wagner's Wunsch in der grossen pariser Oper die Rolle der Elisabeth bei der Aufführung des Tannhäuser übernehmen [nachdem Frau Bürde-Ney definitiv abgelehnt hat].

In Paris hat sich eine neue musicalische Gesellschaft unter dem Namen *Cercle de l'Union artistique* begründet, deren Hauptzweck ist, vorzügliche noch ungedruckte musicalische Werke zur Aufführung zu bringen. Zum Vereins-Locale ist das frühere Seidenwaaren-Magazin Delisle in der *Rue de Choiseul* gewählt. Die Gesellschaft zählt bereits über 200 Mitglieder. Im Verwaltungsrathe finden wir die Namen: Fürst Poniatowski, Präsident; Ch. Gounod, Fürst Alphons von Polignac, Graf Melchior von Vogué, Vice-Präsidenten; Fürst von Alsace-Henin, E. Augier, M. Cottier, General Mellinet, Fürst Metternich, Fürst Reuss, Fürst von der Moscowa, Osborne u. s. w.

Ankündigungen.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 21. **KÖLN, 19. Mai 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Zur Geschichte der Concert-Gesellschaft des Conservatoriums in Paris.

(Schluss. S. Nr. 20.)

Nach dem über das stehende Abonnement Gesagten scheint es, als könnten Nicht-Abonnenten und Fremde gar nicht zum Besuche eines Conservatoire-Concertes gelangen. Dem ist jedoch nicht also.

Gegenwärtig ist die Zahl der ordentlichen Concerte auf sieben festgesetzt, welche alle vierzehn Tage Sonntags um 2 Uhr, vom ersten Sonntag im Januar ab, Statt finden. Ausserdem werden noch drei ausserordentliche Concerte, welche Abends 8 Uhr beginnen, gegeben. Auf diese letzteren verzichten viele Abonnenten. Ferner schicken diejenigen, welche das bevorstehende Concert nicht besuchen können oder wollen, ihr Billet für diesen Tag an den Cassirer zurück. Dieser verzeichnet jeden Freitag nach dem Concerte diejenigen Fremden der Reihe nach, die sich zu einem Eintritts-Billet melden und den Preis gegen Quittung deponiren. Am Samstag vor dem nächsten Concerte erhält man dann auf Vorzeigung der Quittung sein Billet, so weit der Vorrath reicht. Geht man leer aus, so bekommt man sein Geld zurück, wenn man nicht vorzieht, von der Vergünstigung, für das nächste Concert schon sogleich eingeschrieben zu werden, Gebrauch zu machen. Der Preis dieser Extra-Billets ist ohne alle Erhöhung derselbe, wie im Abonnement. Diese Einrichtung hat etwas sehr Empfehlenswerthes.

Werfen wir nun einen Rückblick auf die Concerte von 1828 bis 1859 und ihre Programme.

Es haben in diesem Zeitraume überhaupt 306 Concerte Statt gefunden, von denen Haheneck 184, Tilmant der Aeltere 11, Girard 111 dirigirt hat.

Die Programme berücksichtigen bei der Zusammenstellung der aufzuführenden Stücke nur sehr selten eine gewisse Einheit oder Charakter-Verwandtschaft, geben vielmehr oft ganz auffallende Beweise vom Gegentheil. Z. B.: Beethoven's *C-moll*-Sinfonie, Chor aus der Oper Pharamund von Boieldieu, Elegie für Violoncell von Romberg, Duett aus „Der Schnee" von Auber, *Benedictus* aus Haydn's *B-dur*-Messe, Ouverture von Schmitzhöffer, Arie aus „Das Concert am Hofe" von Auber, Violin-Concert von Mayseder, *Gloria* aus der *D-dur*-Messe von Beethoven. — Ein anderes: *Sinfonia eroica,* Sopran-Arie aus dem Freischütz, Einige Sätze aus Beethoven's Septett, Chor aus Euryanthe, Variationen für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, Terzett aus Wilhelm Tell, Pianoforte-Solo (Kalkbrenner), Oberon-Ouverture. — Noch eines, ein Curiosum echter Sorte: Allegro und Scherzo der IX. Sinfonie, *Ave Maria* für Solo-Sopran und englisches Horn von Cherubini, Satz aus einem Quartett von Beethoven, Op. 18, von allen Geigen-Instrumenten zusammen ausgeführt, Jägerchor aus dem Feischütz mit sechszehn Hörnern, Sopran-Scene aus dem Freischütz und — Adagio und Finale der IX. Sinfonie.

Von Vocalmusik herrschen Soli, Duette und Terzette vor, ferner kurze Chöre; von grossen Werken wurden stets nur Bruchstücke gegeben, an Aufführung ganzer Oratorien ist nicht zu denken. Nur in den letzten Jahren kamen am 22. März 1857 die vollständigen „Jahreszeiten" von Haydn vor mit französischer Text-Uebersetzung von Roger; der zweite und dritte Theil wurden am 16. Mai, das Ganze am 24. Januar 1858 wiederholt — und am 6. Februar 1859 „Die Schöpfung" von Haydn, deren erster Theil am 22. April 1859 wiederholt wurde.

Es überwiegt mithin in den Programmen die Instrumental-Musik, und es ist auch keine Frage, dass der Ruhm einer wirklich meisterhaften Ausführung in den Conservatoire-Concerten nur in Bezug auf diese der Gesellschaft zuerkannt werden kann. In den Gesangstücken hört man zwar meist gute, zuweilen ausgezeichnete Solisten, aber im Ganzen stehen die Vocal-Leistungen, besonders wo es auf imposante und frische Chorstimmen ankommt, dem,

was man in Deutschland in dieser Beziehung hört, bei Weitem nicht gleich.

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, wie sehr Habeneck's Natur mit seiner Liebe zur deutschen Musik verwachsen war. Er hat die Erbschaft derselben der Concert-Gesellschaft hinterlassen, denn die deutschen Meister beherrschen bis auf diese Stunde die Programme ihrer Concerte. Der Beethoven-Cultus ist eine charakteristische Eigenschaft derselben; es ist gar nicht selten, dass zwei, drei und noch mehr Stücke von Beethoven in demselben Concerte vorkommen. Gleich das zweite Concert (den 23. März 1828) war ausschliesslich dem Andenken Beethoven's geweiht und brachte nur Musik von ihm, darunter die *Eroica*, das Violin-Concert (zum ersten Male in Paris), durch Baillot vorgetragen, den ersten Satz des Clavier-Concertes in *C-moll* (gespielt von Madame Brod). So finden wir z. B. die *C-moll*-Sinfonie, die Romanze für Violine (Baillot), die Coriolan-Ouverture und den Schlusschor aus Christus am Oelberge in Einem Concerte; ja, die *A-dur*- und die *C-moll*-Sinfonie mehrfach auf einmal, jene zu Anfang, diese zu Ende des Concertes, eben so ein anderes Mal die Sinfonie in *D-dur* und die in *C-moll* (dazwischen Caraffa und Mercadante); ferner Pastoral-Sinfonie, Clavier-Concert in *G-dur* (gespielt von Felix Mendelssohn den 18. März 1832), Quartettsatz aus Op. 59 (zum ersten Male von sämmtlichen Geigern, ein späterhin oft wiederholtes Kunststück, dessen wunderbarer Effect sich übrigens nicht läugnen lässt), die Coriolan-Ouverture und der Schlusschor aus Christus — also von sechs Nummern vier von Beethoven. Eine Ouverture und eine Sinfonie von ihm sind sehr häufig auf Einem Programm.

Am schlagendsten ist das Gesammt-Register. In den 306 Concerten haben die neun Sinfonieen von Beethoven folgende Aufführungen erlebt:

Nummer	I. in *C-dur*	13.
„	II. in *D-dur*	26.
„	III. in *Es-dur*	28.
„	IV. in *B-dur*	24.
„	V. in *C-moll*	53!
„	VI. in *F, Pastorale* . .	51!
„	VII. in *A-dur*.	52!
„	VIII. in *F-dur*.	14.
„	IX. in *D-moll*	19.

Im Ganzen: 280 Aufführungen.

Dazu kommen noch 33 Aufführungen von Beethoven'schen Ouverturen, 5 aus dem Ballet Prometheus, 41 von Kammermusik-Stücken, 11 von Bruchstücken aus den beiden Messen, 23 aus Christus am Oelberge, 36 aus Fidelio und anderen Gesang-Compositionen — zusammen 149, mithin 429 Mal Beethoven in 306 Concerten! — Dabei sind die Vorträge von Concerten für Clavier und Violine nicht gerechnet.

J. Haydn ist durch 58 Aufführungen von 28 seiner Sinfonieen, 27 von Quartettsätzen, 26 von Motetten und Bruchstücken aus Messen, 24 von Theilen der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" und der sieben Worte und 3 von kleineren Gesangstücken, zusammen durch 138 Aufführungen vertreten.

W. A. Mozart zählt 37 Aufführungen von sechs Sinfonieen (in *C*, Op. 41, 12, in *G-moll* 11, in *Es-dur* 6 Mal), 9 von Ouverturen, 1 Kammermusikstück, 40 aus dem *Requiem, Ave verum* (13), Motetten, Litanei (1), 5 von Fragmenten aus *Davidde penitente*, 42 aus Opern, 3 Solo-Nummern — zusammen 137.

Cherubini findet sich in Orchesterstücken 5 Mal, in kirchlichen Gesangstücken 62, in Opernstücken 16, im dreistimmigen Chor mit Orchester auf Haydn's Tod 11, mithin im Ganzen 94 Mal.

Mendelssohn in Sinfonieen 7, in Ouverturen 19, in der Musik zum Sommernachtstraum 13, dem doppelchörigen Psalm 2, Walpurgisnacht 2, kleinem Bruchstücke aus Paulus 6, Lorelei 1 Mal = 50.

C. M. von Weber in Ouverturen 64 Mal (Oberon 37 Mal), in Gesangstücken 60 Mal = 124.

Spohr in Sinfonieen 2 Mal (Weihe der Töne).

Onslow 8 Mal.

Méhul in Ouverturen 11, in Gesangstücken 16 Mal = 27.

Gluck in Ouverturen und Ballet-Nummern 12, in Gesangstücken 42 Mal = 54.

J. Seb. Bach 6 Mal in Gesangstücken, 2 Mal Thema mit Variationen und Schlussfuge (?) für Orchester instrumentirt von Auber.

Rossini Ouverture zu Tell 15 Mal, *Stabat mater* (meist Fragmente) 10, aus Opern 23 Mal, *La Charité* 1 Mal = 49.

Von eigentlich französischen Meistern (Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini nicht dazu gerechnet) finden wir nur 19 Mal Sinfonieen, 19 Mal Ouverturen, 10 Mal Orchesterstücke anderer Art, 2 Mal Quintett (von Reicha für Harmonie), 9 Mal kirchliche Gesangstücke, 66 Mal weltliche Gesänge; im Ganzen 125 Aufführungen, während auf Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn 878 kommen!

Nach dieser allgemeinen statistischen Uebersicht dürfte an Einzelheiten aus den sämmtlichen Programmen noch interessant sein:

Baillot's Vortrag des Violin-Concertes von Beethoven im Jahre 1828, zum ersten Male den 23. März und am

11. Mai wiederholt. — Später hat es Alard im Jahre 1847 wieder 2 Mal gespielt. — Die IX. Sinfonie zum ersten Male den 27. März 1831. Christus am Oelberge 5. Februar 1832, Mendelssohn's Vortrag des *G-dur*-Concertes den 18. März 1832, Mozart's *Requiem* den 23. März 1834; Concertstück von Weber, gespielt von Liszt, den 17. April 1835; Polonaise und Introduction von Chopin componirt und gespielt den 26. April 1835; Molique den 21. Februar 1836; Thalberg den 24. Januar 1836; *Es-dur*-Concert von Beethoven durch Louis Chollet (†1851, noch sehr jung) den 11. Februar 1838; Th. Döhler (Phantasie) den 20. März 1839, aber das *Es-dur*-Concert von Beethoven im Jahre 1847; H. Vieuxtemps den 10. Januar 1841; Ernst den 21. März 1841; Leopold von Meyer (*Air de Norma et Ouverture du Freischütz, arrangés pour Pianoforte!*) den 9. April 1841 *); Mendelssohn's Fingalshöhle zum ersten Male den 20. Februar 1842, dessen I. Sinfonie den 14. Januar 1843; Sivori mit einem Concerte eigener Composition den 29. Januar 1843; Rud. Willmers (Serenade für die linke Hand [!] und Phantasie) den 14. April 1843; Mademoiselle Mattmann (Beethoven's *G-dur*-Concert) den 23. Februar 1845; Halle (*G-dur*-Concert von Beethoven) den 23. Januar 1848; Mendelssohn's Walpurgisnacht den 20. März 1853, wiederholt den 10. April. Die Uebersetzung des Göthe'schen Gedichtes (von Belanger) gibt von der „hohen Intention" desselben keine Ahnung wieder, macht aus den Druiden „Hexenmeister", aus dem Volke „Zigeuner", die dem „*Dieu universel*" opfern und gegen die „Häscher", die sie umstellen, eine *irruption satanique* machen u. s. w. Dennoch wurde „*cette vaste et curieuse composition très goûtée du public.*" — Beethoven's Musik zu Egmont mit verbindendem Gedicht den 15. April 1855, oft wiederholt. Aus der häufig gegebenen Balletmusik „Prometheus' Menschen" wird ein Quintett für Flöte, Oboe, Violoncell, Fagott und Harfe stets *da capo* verlangt. Die „Schöpfung" vollständig den 6. Februar 1859.

Bekanntlich hat die Einseitigkeit und Beschränkung des Repertoires der Concert-Gesellschaft in neuerer Zeit viele Gegner gefunden. Auch Elwart spricht sich am Schlusse seines Buches darüber aus, dass selbst in Bezug auf die classischen Meister noch Vieles vermisst wird, z. B. von J. S. Bach, der drei (?) Passionen geschrieben habe, von denen noch keine einzige vollständig dem „gar zu Beethoven'schen Publicum" der Conservatoire-Concerte vorgeführt worden sei. Warum sagt er nicht dasselbe von der Menge von Oratorien von Händel, von welchen das Repertoire nur das grosse Halleluja und einige Bruchstücke aus Judas Maccabäus kennt? Indessen vermisst er mit Recht Mendelssohn's „Paulus" und „Elias", sogar auch den „Tod Jesu", dessen Autor aber nicht „Grün" (S. 392), sondern Graun heisst, ferner F. Schneider, Spohr, F. Schubert und Rob. Schumann. Allein er fügt, da er seine Leute kennt, auch hinzu:

„Wir behaupten freilich nicht, dass französische Ohren schon genügend geübt und gebildet sind, um während eines ganzen Concertes die vollständige Aufführung von Werken der genannten grossen Meister zu ertragen und auszuhalten; aber da die Programme der Concert-Gesellschaft uns einmal einige glänzende Proben aus jenen gegeben haben, so müsste sie auch in der Ausbeutung dieser Schätze weiter gehen und eine Commission mit der Durchsicht und etwaigen Proben der alten Partituren beauftragen, um daraus eine Auswahl zu treffen."

Also doch wieder Alles nur fragmentarisch! Und es geht in der That nicht anders. Mit Haydn's „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" konnte man es wagen, aber der Stil und die Mannigfaltigkeit des Inhalts dieser Werke stehen bekanntlich einzig da. Man denke sich aber ein pariser Publicum bei einer Passion von Bach, den Oratorien von Händel, dem Elias von Mendelssohn oder der Peri von Schumann! Vom Zuhören könnte da nicht mehr die Rede sein, sondern nur vom Zugähnen.

Als Rechtfertigung der Bevorzugung der bewährten Meisterwerke und ihrer immerwährenden Wiederholung antwortete der verstorbene Girard in einem Concerte in St. Cloud im Jahre 1856 der Kaiserin auf ihre fragende Bemerkung: „Sie führen also nur Compositionen von todten Meistern in Ihren schönen Concerten auf?" — „„Majestät! das Repertoire unserer Gesellschaft ist das Museum im Louvre der Tonkunst.""

Allerdings hat diese feine Antwort viel für sich; man würde diejenigen mehr als belächeln, welche die antiken Statuen und die Raphael's, da Vinci's, Tizian's u. s. w. im Museum nicht mehr ansehen wollten. Es berührt dies die „brennende" Frage über den Fortschritt der Kunst, den freilich die Theorie stets behauptet, während es mit den Beweisen dafür durch die That noch immer hapert.

Wir billigen das conservatorische Princip der pariser Concert-Gesellschaft, glauben aber, dass durch allmähliche Verdrängung des Fragmentarischen aus den Programmen und eine Anordnung derselben, die mehr aus inneren als äusseren Rücksichten hervorginge, der Sinn des Publicums mehr geübt, vom Geschmack an buntem Wechsel abgezogen und nach und nach an das „Ertragen und Aushal-

*) Das Programm dieses Abend-Concertes am Charfreitage enthält ausserdem eine Sinfonie von Haydn, eine Sopran-Arie aus Don Juan (!), Christus am Oelberge und die *C-moll*-Sinfonie.

ten" von grossen Werken gewöhnt werden könnte, wie dies ja schon bei den Sinfonieen der Fall ist.

Die Conservatoire-Concerte zu Experimenten mit neueren, noch ungedruckten Compositionen herzugeben, wird kein wahrer Kunstfreund befürworten. Allerdings hatte Habeneck einmal den Gedanken, Versuchs-Proben einzurichten, um die Erzeugnisse von Zeitgenossen und jungen Talenten zu probiren; allein um die Kosten derselben zu bestreiten, die man doch unmöglich der Gesellschafts-Casse aufbürden könnte, bedurfte es der Unterstützung von Staats wegen, und daran scheiterte die Sache.

Freilich erschien im Jahre 1832 ein Decret des Ministeriums, welches verlangte, dass in jedem Concerte ein im vorigen Jahre mit dem ersten Preise gekrönter Zögling auftreten, ja, dass in jedem Concerte eine Composition der Stipendiaten, die ihre drei Jahre in Italien und Deutschland zugebracht hätten, aufgeführt werden solle!

Wenn nun Herr Elwart „alle redlichen Leute fragt, ob jemals irgend ein Comite der Concert-Gesellschaft seit 1832 diesen für die Zukunft der Stipendiaten so fürsorglichen Paragraphen ausgeführt habe," so hätte er richtiger alle vernünftigen Leute fragen müssen, ob ein solches Decret jemals ausführbar sei. Vor Allem gehören zur Ausstellung von Gemälden Gemälde, von Blumen Blumen, von Compositionen Compositionen. Herr Elwart hat aber den Aufsatz von Fétis in einem der letzten Jahrgänge der *Revue et Gazette musicale* vergessen, in welchem die über alle Maassen dürre Aernte gemustert wird, welche die Krönungen und Studienreisen der Zöglinge des Conservatoriums bisher geliefert haben.

Wollen die Pariser etwas für den Fortschritt der Musik, oder besser gesagt, für die Compositionen der neueren Meister, sowohl der in den letzten Jahrzehenden dahingeschiedenen als besonders auch der lebenden, thun, so mögen sie die Concert-Unternehmungen, die neben der alten Conservatoire-Gesellschaft sich aufthun und die Förderung des Neuen zu einem Hapttheile ihrer Aufgabe machen, besser unterstützen, als bisher.

Wie lange haben die Concerte des *Gymnase musical*, 1834 unter Tilmant's Direction eingerichtet, sich gehalten, trotz der neuen Compositionen von H. Berlioz und Turbry, den kein Mensch mehr nur dem Namen nach kennt, obwohl er eine Menge Quartetts und eine Oper geschrieben hat? — Wie bald gingen die *Concerts Valentino* in der Strasse St. Honoré, in denen Beethoven'sche Sinfonieen und auch neuere, z. B. eine von Felicien David, die spurlos vorüberging, gemacht wurden, wieder ein! — Konnte die *Union musicale*, 1847 vom Violinisten Manera begründet, nach dessen Tode von Fel. David und darauf von H. Berlioz dirigirt, bestehen? Und das sind doch Koryphäen der „Neuzeit". Warum lässt man sie denn im Stich? warum geht man lieber ins „Louvre der Tonkunst" in der *rue du Conservatoire*?

Auch die trefflichen Leistungen der *Société de Sainte Cécile*, der zuletzt verblichenen, wo unter Segher's Direction tüchtige Werke von Reber, Gouvy, Gounod und Anderen sehr gut aufgeführt wurden, konnten ihren baldigen Untergang nicht hemmen.

Wir wünschen dem einzigen noch jetzt bestehenden ähnlichen Concert-Vereine, den Pasdeloup unter dem Namen der *Société des jeunes Artistes du Conservatoire* im Jahre 1853 gegründet hat, ein längeres Gedeihen, als seinen Vorgängern, wozu es denn auch den Anschein hat. Es ist in diesen Blättern schon öfter von den Leistungen desselben die Rede gewesen; in seinen Concerten sind in den letzten Jahren nebst Sinfonieen von lebenden französischen Componisten (Gounod, Lefébure-Wely, Saint-Saens u. s. w.) auch die Musik Weber's zur Preciosa und Mozart's zur Entführung aus dem Serail und eine Sinfonie von Schumann zum ersten Male in Paris zu Gehör gekommen.

Schliesslich bemerken wir noch, dass das Gerücht, als werde die Zahl der Conservatoire-Concerte vermehrt oder eine doppelte Reihe derselben (nach Elwart's Vorschlag für Alt- und Neu-Abonnirte, so dass die letzteren am folgenden Sonntage dasselbe hörten, was am vorhergehenden für die ersteren aufgeführt worden) eingerichtet werden, durch die neuesten Nachrichten aus Paris sich als unbegründet erweis't. Es bleibt beim Alten, das heisst bei sieben ordentlichen und drei ausserordentlichen Concerten.

L. B.

Aus Prag.

[Musicalische Zustände — Das Conservatorium. — Concerte.]

Der Druck der Verhältnisse, die unsere Zeit so eigenthümlich und fühlbar als eine in ihrer Art einzige Geschichts-Periode kennzeichnen, lastet wohl auf keinem Staate mit so gewaltiger Wucht, wie auf der österreichischen Monarchie. Nicht nur das öffentliche Leben, auch jenes der Familie, ja, jedes Individuums wissen von der Gewalt der Thatsachen, von den überall störenden Hemmnissen der über uns hereingebrochenen sündflutartigen Calamität zu erzählen. Die materiellen Conflicte, in welche wir durch politische und sociale, provocirte und zufällige Umstände gerathen sind, durchdringen den ganzen Staatskörper mit einer solchen Intensität, dass kein Glied desselben, und wäre es auch das kleinste, unberührt bleiben kann. Der Wechselwirkung, in welcher Körper und Geist zu einander stehen, entspricht auch jene zwischen dem materiellen und geisti-

gen Leben im Haushalte der Völker. Mit den politischen, socialen Zuständen stehen jene, welche sich auf dieser realen Basis in dem idealen Reiche der Wissenschaft und Kunst, in der Sphäre höherer Culturbestrebungen bilden, in gleichem Verhältnisse. Die Qualität in Beschaffenheit der einen bestimmt zum grössten Theile jene der anderen, eben weil im kranken Leibe nur selten ein gesunder Geist leben kann, oder die freie Regsamkeit und Entwicklung desselben wenigstens gebunden erscheinen. Kann das Kunstleben eines geistesfrischen Volkes, einer in das nie zum Stillstehen zu bringende, nur in seinem Umschwunge höchstens zu hemmende Rad vorwärts strebender Civilisation eingreifenden Stadt selbst durch die brutalsten Gebote eines feindlichen Geschickes nicht gänzlich unterdrückt werden, so lassen sich die Resultate eines solchen doch nicht vollends paralysiren; denn Mangel an Licht, Luft und anderen der freien Bewegung nothwendigen Bedingungen ist ein Hemmniss, das zu überwinden bisweilen selbst der vollsten Willens-Energie nicht immer gelingt. Aus diesem ergeben sich die jetzigen Zustände des auf das Prokrustesbett allgemeiner Nöthigungen gespannten Kunstlebens von selbst. In Prag kommen zu diesen allgemeinen noch allerhand besondere, deren Vorhandensein wohl als constatirt gelten kann, aber von denen es besser sein dürfte, zu schweigen. Unter den Auspicien solcher Art muss an die lebenden Regungen der Kunst ein nur relativer Maassstab gelegt werden, der nicht bloss die positiven Thatsachen nach ihrer absoluten Gültigkeit, sondern auch den negativen Kampf mit den nun einmal vorhandenen, mit Gewalt aufoctroyirten Verhältnissen im berücksichtigenden Auge behält. Einige locale Notizen aus dem hiesigen socialen Leben, aus den hiesigen politischen Zuständen und bureaukratischen Personal-Verhältnissen genügten, um diese allgemeinen Andeutungen in das hellste Licht zu setzen, speciel zu begründen; doch muss hier aus guten Gründen davon Abstand genommen werden, die Deutung jenen, welche Prags Verhältnisse nicht durch Autopsie kennen, überlassen bleiben, selbst auf die Gefahr hin, letztere einer von der gemeinten und erfassten verschiedenen zusteuern zu sehen. Es muss die Versicherung genügen, dass sich bei uns die Klippen, welche einem selbstständigen Aufschwunge freier Entwicklung eines kräftigen Kunstlebens entgegenstehen, in neuester Zeit immer mehr und mehr vervielfältigen. Die Verfolgung der Mission, welche Prag so blühend vor einem und zwei Decennien zu erfüllen strebte, wird ihm immer schwerer gemacht, nicht zufolge innerer, subjectiver Ursachen, sondern äusserer Hindernisse. Dieses gilt nicht nur von dem wissenschaftlichen und Kunst-Leben im Allgemeinen, sondern auch von jenem der Tonkunst insbesondere, der Domaine, in welcher es als Hauptstadt des musicalischen Böhmens selbst unter drückenderen politischen Verhältnissen, als den jetzigen, einst doch souverain herrschen konnte. Alle Factoren eines öffentlichen Musiklebens leiden unter dem Drucke nicht nur jener allgemeinen, überall mehr und minder fühlbaren Zustände, sondern auch der besonderen, die nun auf Prag lasten. Da diese Zeilen insbesondere dem hiesigen Conservatorium gewidmet sein sollen, so möge es erlaubt sein, Einiges anzudeuten, was der Erweiterung und Vervollkommnung dieses nationalen Instituts im Wege steht. Abgesehen davon, dass ein auf die Munificenz einzelner hochherziger Patrioten angewiesenes Privat-Institut immer nur auf das angewiesen bleibt, was es von der Grossmuth dieser zu erwarten hat, dass dieses nie eine Garantie und feste, sichere Basis bilden kann und von nur zufälligen Constellationen abhängt, diese aber gerade jetzt so ungünstig als möglich sind, erwachsen aus dieser schwankenden Stellung auch noch andere als bloss materielle Gefahren, deren Einfluss ein tief eingreifender und nachhaltiger ist. Die Entstehung des Conservatoriums fällt in eine Zeit, welche dem Institute noch ein Privilegium des Monopols sicherte. Die damaligen Anforderungen waren viel bescheidener und specieller, als jene, die jetzt an eine Hochschule der Musik gemacht werden. Eine Concurrenz bestand noch nicht, und die den ursprünglichen Gründungs-Intentionen musterhaft entsprechende Organisirung entsprach vollkommen dem ersten Zwecke einer alle wesentlichen Instrumente umfassenden Orchesterschule auf der Basis allgemeiner musicalischer Bildung. Ja, sie ging noch höher und beschenkte die musicalische Welt nicht nur mit tüchtigen praktischen Musikern, sondern auch mit Virtuosen ersten Ranges und productiven Künstlern. Jetzt, bei der modernen Richtung, welche die Tonkunst eingenommen, sind die Verhältnisse andere geworden. Ueberall sucht man der speciel musicalischen Bildung nicht nur jene strengwissenschaftlicher Theorie, sondern, als absolute Bedingung einer solchen, die allgemeine humanistische als feste Basis unterzulegen. Wie nothwendig eine solche dem jetzt in die Welt tretenden Musiker sei, bedarf wohl keiner neuerlichen Hervorhebung. Die sociale Stellung des Tonkünstlers nicht nur ist eine von der früheren ganz und gar verschiedene, die einst ausreichende Naivetät eines exclusiven, selbstzwecklichen Musikers, dem das ganze ausser seinem Fache liegende Gebiet anderweitiger Cultur-Elemente in genügsamster Selbstbefriedigung eine *Terra incognita* blieb, ist heutzutage ein vollkommen überwundener Standpunkt. Aber auch dem bloss ausübenden Instrumentalisten als solchem, um so eindringlicher dem producirenden Künstler und jenem, der eine höhere Stellung als Dirigent und artistischer Leiter aspirirt, genügen das blosse Talent und die Erwerbung blosser Fachkenntnisse und Erfahrungen nicht mehr. Seitdem die Fortschritts-Bewegung auch in der Musik die

Gränzen, welche ihr bestimmt sind, nicht so sehr zu überschreiten als möglichst zu erweitern sucht, bedarf ihr Vertreter eines weiteren Horizontes; dieser wird aber nur auf der Höhe einer allgemeinen, nicht bloss äusserlich weltlichen, sondern wissenschaftlichen Bildung gewonnen. Der speciellen Auseinandersetzung und Bekräftigung dieser Andeutungen bedarf es wohl nicht; sie drängen sich dem Artisten, sowohl was seine sociale Stellung als was die Nothwendigkeit, im Strome des Kunstlebens unmittelbar zu stehen, alle Gründe und Motive desselben zu begreifen, anbelangt, wohl von selbst und eindringlich genug auf. So vortrefflich nun auch unser Conservatorium als specielle Musikschule sein mag, so glänzend die Resultate der verschiedenen, zu einem ganzen Organismus verbundenen Instrumental-Classen bisher auch waren, die Möglichkeit, sich umfassende Kenntnisse, auch solche, die in nur mittelbarem Verhältnisse zu den specifisch musicalischen stehen, aber nicht minder nothwendig sind, zu erwerben, bietet das Institut zufolge seiner Constitution den Schülern nicht mehr in vollkommen ausreichender, den jetzigen Erfordernissen genügender Weise. Bedarf der Musiker schon als solcher einer möglichst ausreichenden Kenntniss in allen dem Gebiete der Tonkunst angehörenden wissenschaftlichen Fächern, so ist ihm die Fähigkeit, dieselbe kritisch zu sichten und die dann seiner Perceptionsgabe und anderweitigen Talenten entsprechenden Resultate seiner Fachbildung anwenden und gebrauchen zu können, nicht minder unentbehrlich. Diese Fähigkeit kann aber nur durch allgemeine Humanitäts-Bildung erlangt werden. Was in dieser Beziehung an unserem Conservatorium unter den obwaltenden Umständen geleistet wird, ist zwar höchst anerkennenswerth; es beschränkt sich aber, wie es in der Natur der Dinge liegt, auf das einem Privat-Institute Zugänglichste. Dass dieses bei beschränkten und nicht gesicherten Mitteln nur lückenhaft sein kann, versteht sich von selbst. Bei den jetzigen Anforderungen an die Tonkunst und ihre Vertreter, bei der immer steigenden Concurrenz, die mit dem Aufblühen neuer derlei Institute dem unseren erwächst, wird eine Vervollkommnung und Vervielfältigung der Bildungsmittel eben eine immer brennendere Frage für das Gedeihen des prager Conservatoriums. Die Antwort auf selbe, als Lösung für die ferneren Bedingungen einer gesunden, concurrenzfähigen Existenz, lässt unter den bisherigen Verhältnissen auf sich warten. Nur einer vervollständigenden und erweiternden Reform wird es gelingen, den Forderungen der Neuzeit zu genügen. Zu diesem Zwecke nun kann bloss eine Alterirung und Umwandlung der Anstalt aus einer privaten in eine öffentliche, d. h. solche erreicht werden, welche sie den mannigfaltigen Zufällen, denen sie nach ihrer jetzigen Constituirung ausgesetzt ist, entrückt; sie muss, soll sie ferner gedeihen, über allen Wechselfällen stehen. Unter der Garantie des Landes selbst wird dieses allein möglich, und man sieht, wie sich die allgemeine Nothwendigkeit einer endlichen Beendigung der politischen Provisorien auch in den speciellsten Fällen geltend macht. Es bedarf nicht der Anführung besonderer Facta, um die Hindernisse, welche unter der Aegide dieser leidigen provisorischen Zustände dem zeitgemässen Aufschwunge des Conservatoriums entgegen stehen müssen, zu constatiren; es muss deren allgemeine Andeutung genügen. Wenn sich ein Bericht mit dem jetzigen Zustande desselben befassen soll, so muss es dem Berichterstatter erlaubt sein, von absoluten Postulaten zu abstrahiren, die gegebenen Verhältnisse als Ausgangspunkt desselben zu nehmen. Dass auf der Basis der nun einmal vorhandenen Verhältnisse das prager Conservatorium seine Geltung und relative Bedeutung auch jetzt noch siegreich und verhältnissmässig glänzend zu behaupten vermag, verdankt es zunächst in materieller Beziehung der nicht genug zu preisenden Energie und Opferwilligkeit der an der Spitze des „Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen" stehenden Direction, als deren Seele Graf Albert Nostiz zu nennen, und in Beziehung der pädagogisch-artistischen Leitung des Instituts dem artistischen Director desselben und dem ihm zur Seite stehenden Lehrkörper. Um die Verdienste der Letzteren in das ihnen zukommende Licht stellen zu können, sei es erlaubt, in den folgenden Zeilen der heurigen Conservatoriums-Concerte und ihrer Resultate zu gedenken, da diese als öffentliche Proben der Wirksamkeit zunächst geeignet sind, die Leistungsfähigkeit des Instituts innerhalb der vorhandenen Schranken zu constatiren.

Seit dem vorigen Jahre hat sich in den Productionen des Instituts eine grosse Veränderung ergeben. Von Seiten der hohen Vereins-Protectoren wurde nämlich bestimmt, zu denselben ausgezeichnete Repräsentanten reproductiver Kunst, Meister ersten Ranges und berühmten Namens zu ziehen. Dem Zwecke einer öffentlichen Prüfung, den die Anstalt bisher in ihren Ensemble- und Solo-Leistungen hauptsächlich und fast ausschliesslich verfolgte, gesellt sich mit dieser Neuerung nun auch der ostensible, mit grossen Einzel-Productionen zu glänzen. So dankbar die Absicht, Prag mit musicalischen Celebritäten bekannt zu machen, die Gelegenheit zu bieten, Künstler hören zu können, die sonst für uns unbekannt geblieben wären, auch anzuerkennen ist, einige Bedenken gegen diese Neuerung drängen sich unwillkürlich auf. Wäre das Conservatorium nicht statutmässig auf die gar zu magere Dreizahl jährlicher Concerte beschränkt, und könnte es einen ganzen Cyklus von solchen veranstalten, so dass das Institut hinlänglichen Platz gewänne, alle Zweige seiner artistisch-pädagogischen Wirk-

samkeit öffentlich zeigen zu können, so könnte ein Zweifel gegen die Zweckmässigkeit der neuen Maassregel kaum eine nur halbwegs motivirte Begründung finden. Unter der jetzigen quantitativen Einschränkung aber ist es etwas Anderes. So erscheinen nun schon seit zwei Jahren manche Instrumental-Classen in den Solo-Productionen der Zöglinge gar nicht mehr vertreten, obwohl kaum angenommen werden kann, dass sich unter jenen, welche nicht so bevorzugt sind, wie die Violinisten und Clarinettisten, nicht auch entsprechende Talente vorfinden sollten. Aber selbst jene Instrumente, die sich besonders zahlreicher Schüler und mit ihren Lehrern besonderer Protection erfreuen, können nicht alle ihre hervorragenderen Repräsentanten dem Publicum öffentlich zeigen, eben weil es jetzt noch mehr an Platz fehlt, als ehedem. Auch werden die eigentlichen Concert-Vorträge der Schüler selbst unter der Annahme, dass das mächtig aufstrebende Talent mit seinen Zukunfts-Hoffnungen unter allen Umständen das innigste Interesse an seinen Kundgebungen wach erhält, von jenen grossen Meistern, welche unmittelbar mit ihnen als Gäste mitwirken, denn doch einiger Maassen gedrückt, die Aufmerksamkeit auf sie in den Schatten gestellt, da die Sonne wohlbegründeten Ruhmes in dieser Beziehung als exclusive Egoistin letztere nur auf den Einen Punkt zu concentriren sucht. Man sieht, unsere Einwendung bezieht sich nur auf den nächsten Zweck der Conservatoriums-Concerte und könnte leicht mit einer quantitativen Vermehrung derselben ganz und gar zu Boden geschlagen werden. Aber nicht nur in artistischer Beziehung müsste eine solche dem Institute zum grössten Vortheile gereichen, sondern auch in materieller.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Wir werden hier, wenn die Theilnahme des Publicums es ermöglicht, die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Merelli aus Venedig, die jetzt in Brüssel mit ausserordentlichem Erfolg spielt, in 6—8 Vorstellungen hören. Herr Dr. Hanslick sagt in der wiener „Presse“: „Die echte Schönheit der italiänischen Musik fand stets an uns einen dankbaren Bewunderer. Die Italiäner cultiviren (freilich einseitig) das ursprünglichste und wesentlichste Element der Tonkunst: ihre sinnliche Schönheit und klare Form. Je mehr die deutsche Musik ihren Hang zu dem entgegengesetzten Extreme, nämlich dem charakteristischen Ausdruck, pflegt, desto wünschenswerther muss es sein, dass zeitweilig in italiänischen Musterwerken ihr das Fehlende lebendig entgegentrete. Diese Erkenntniss lag als tiefer, richtiger Instinct den musicalischen Römerfahrten unserer älteren Componisten zu Grunde. Wie gewaltig dieses Ergänzungs-Bedürfniss noch heutzutage, nachdem die Macht der italiänischen Musik so sehr gesunken, sich regen könne, haben die jüngsten Erfolge der Italiäner in Berlin sehr anschaulich gemacht. Das musicirende Berlin, das Jahre lang keine wälsche Oper vernommen, weidete sich, man möchte sagen an dem „„Anblick““ dieser plastisch schönen, in sich abgeschlossenen Melodieen. Es war, als rauschte plötzlich ein lustiger, silberheller Bach durch den verständig trockenen Sand. In Wien, wo italiänische Componisten leider auch in der deutschen Saison bevorzugt werden, ist eine ähnliche Wirkung freilich nicht möglich; (?) allein Eine Seite bleibt für uns von kunstpädagogischer Wichtigkeit. Das ist die italiänische Gesangskunst. Allerdings eine gesunkene Grösse, kann und soll sie trotzdem ihrer deutschen Schwester als Vorbild dienen. Noch immer sind die Italiäner die besten Sänger; damit sprechen wir nicht sowohl ein Prärogativ des Landes aus, als ein Verdienst der Schule. Die Italiäner haben von der Gesangskunst einen viel richtigeren Begriff und einen höheren Respect, als die Deutschen“ u. s. w.

Crefeld, 27. April. Das heutige Concert der Liedertafel, welches im Saale des Hotel de la Redonte bei sehr zahlreicher Theilnahme der hiesigen Musikfreunde Statt fand, hatte sich im Ganzen eines entschieden günstigen Verlaufes zu erfreuen. Es wurde mit der Ouverture zum „Wasserträger“ von Cherubini eröffnet, welche recht präcis, mit Ausdruck und Verständniss gespielt wurde. Dieselbe Anerkennung verdient der Vortrag der zweiten Ouverture „Die Najaden“ von W. Sterndale Bennett. Die Liedertafel sang: 1) Psalm 23, „Gott meine Zuversicht“, von Schubert; 2) „Auf offener See“ von F. Möhring; 3) „Lied für die Deutschen in Lyon“ von Mendelssohn; 4) zwei Volkslieder und 5) „Frühlingsnahen“ von Josephson. In sämmtlichen Vorträgen offenbarte der Verein wiederum Sicherheit, wohlthuende Frische des Tones und schöne Klangfärbung „Auf offener See“ war eine besonders glücklich gewählte Nummer; es ist ein reizendes, mit schön instrumentirter Orchester-Begleitung dahin wogendes Gesangstück für Chor und Soli, das bis zu dem Schlussgebete den Zuhörer gewaltig ergreift. Das letzte, „Frühlingsnahen“, fand eine getheilte Aufnahme, keinesfalls war dieselbe so, wie die Ausführung wohl verdiente. Die Composition ist eine eigenthümliche, und fällt es dem Zuhörer wirklich schwer, sich mit diesem „Nahen“ der schönen Jahreszeit zu befreunden. Nun erübrigt noch, eines besonderen Genusses zu gedenken, der uns durch das Auftreten eines geschätzten heimischen Talentes, Fräul. Büschgens, geworden. Sie sang die Arie aus Titus: „Ach, nur einmal noch im Leben“ u. s. w. Das Publicum zollte der Sängerin rauschenden Beifall, in den wir ganz einstimmen. In dem Vortrage des Mozart'schen herzigen Liedes „Das Veilchen“ bewies sie, dass sie neben Verständniss der Musik die Mittel besitzt, das geistig Erfasste zu voller Wirkung wiederzugeben.

Sängerfest in Gent. Der Männergesang-Verein *Société royale des Melomanes*, gestiftet den 1. October 1838, wird bei Gelegenheit der nächsten Gemeinde-Festtage, Sonntag den 8. Juli, unter dem Patronat der städtischen Behörde einen Chorgesang-Wettstreit veranstalten. Eingeladen sind 1) alle Vereine Belgiens und des Auslandes, mit Ausnahme derjenigen, die in Gent selbst bestehen; 2) die Schüler der Gemeindeschulen, die von Gent mit einbegriffen. Ein Nachlass von 50 Procent ist allen Gesellschaften auf den belgischen Eisenbahnen bewilligt. Es sind verschiedene Preise für die städtischen und für die Landgemeinden ausgesetzt. Für die Vereine ausländischer Städte besteht der erste Preis in einer goldenen Denkmünze und einer Prämie von 500 Frcs., der zweite in einer goldenen Denkmünze. Vom Auslande können auch nur zwei Vereine concurriren; in diesem Falle wird aber nur der erste Preis zuerkannt. Die Jury für dieselben besteht wenigstens aus fünf Preisrichtern. Der Chor muss mindestens 20 Mitglieder zählen. Jeder Verein trägt nach eigener Wahl zwei Chöre ohne Begleitung vor; auf die Soli nimmt die Jury keine Rücksicht. Kein Preis wird getheilt; im Nichteinigungsfalle können die Richter den Vortrag eines dritten Stückes verlangen.

Anmeldungen in frankirten Briefen sind vor dem 15. Juni an den Secretär des Vereins, Herrn J. Story, Coupure Nr. 161, zu richten. Sie müssen die Titel der Gesänge und die Namen der Componisten, so wie die Anzahl der Sänger enthalten.

Die Denkmünzen werden mit dem Bildnisse Seiner Königlichen Hoheit des Grafen von Flandern, des Ehren-Präsidenten des Vereins, angeprägt.

Das *Journal de Liège* vom 26. April bringt als eine „*Nouvelle incroyable*" aus dem *Guide Musical*, der in Brüssel erscheint, einen Bericht von Fétis dem Aelteren, als Vorsitzendem der permanenten Abtheilung für die musicalische Preisbewerbung, an die königlich belgische Akademie, über die Bestimmung der Länder, in denen Herr Radoux, der gegenwärtig Gekrönte, seine Reise-Stipendien zu verzehren habe. Es heisst darin wörtlich:

„In Betracht der Zustände politischer Aufregung, in denen sich Italien gegenwärtig befindet, und der Art von musicalischer Anarchie, welche in diesem Augenblicke in Deutschland herrscht, ist die permanente Jury der Meinung, dass sich der Gekrönte des Besuches dieser beiden Länder zu enthalten hat. Sie räth desshalb der Staats-Regierung, Herrn Radoux auf den Aufenthalt in Paris und während der Saison in London zu verweisen und ihm für die Zeit des Aufenthaltes in London einen Zuschuss zu bewilligen."

Das *Journal de Liège* macht zu diesem allerdings höchst wunderlichen Actenstücke ganz artige Bemerkungen, u. A.: „Da ist also Deutschland, die vorzugsweise Heimat der Tonkunst, auf einmal mit dem Interdict belegt, weil es R. Wagner und einige wenige andere Musiker erzeugt hat, gegen deren Streben Herr Fétis eine Antipathie hat! Und einer unserer Preisgekrönten ist dazu verurtheilt, nur das zu studiren, was man ihn will hören lassen! Wie? Man will dem jungen Componisten die Freiheit seiner Entwicklung beschränken, ja, vollends aus Furcht, er möchte auf Irrwege gerathen, ihm die Thore der deutschen Städte verschliessen, wo er alle Tage die Aufführungen der Meisterwerke eines Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und so vieler Anderen durch bewundernswürdige Orchester hören kann?? — Was ist daran gelegen, dass Wagner im Augenblick vielleicht in Deutschland von Vielen überschätzt wird, dass seine Werke nicht seinem Rufe entsprechen? Die Zeit wird ihnen ihre richtige Stelle schon anweisen! Und hat denn Herr Fétis vergessen, dass Wagner in Paris ist und auch in London gewesen ist, folglich Paris und London auch schon der „„musicalischen Anarchie, die in Deutschland herrschen"" soll, verfallen sind? Der Preisgekrönte wird sich also auch dort die Ohren verstopfen müssen!" U. s. w.

In der That, man begreift kaum die grämliche Ansicht von Fétis und ihren wunderlichen Ausbruch in einer amtlichen Warnung vor der Berührung mit einer Ketzerei, die in Deutschland keineswegs auf solche Weise Wurzel gefasst hat, wie sich das Ausland einbildet oder von der Partei einbilden lässt. Musicalische Anarchie in Deutschland! Ist denn Brüssel so weit entfernt vom Rheine, dass Herr Fétis gar nichts von den Programmen der Winter-Concerte in den rheinischen Städten von Basel bis Düsseldorf zu Gesicht bekommen hat? Wo zeigt sich da „Anarchie"? Athmen sie nicht alle den echt classischen Geist, und strömt nicht das Publicum alljährlich zahlreicher herbei, sich in diesen Geist zu versenken? Und wir sprechen nur von dem, was so zu sagen vor der Thür des Herrn Fétis geschieht. Also der belgische Laureat darf in Aachen und Köln die Passion von Bach nicht hören, das Musikfest zu Düsseldorf nicht besuchen!

Sivori gibt in Mailand Concerte, die ganz ausserordentlichen Zulauf haben und die Mailänder für die sehr mittelmässigen Opern-Vorstellungen, die sie jetzt haben sollen, entschädigen.

Die Sängerin Marie (eigentlich Clementine) Piccolomini, die einige Jahre in London und in New-York bei der italiänischen Oper entzückte, hat jetzt London verlassen, um sich in Florenz mit einem der reichsten und vornehmsten Herren des Landes, dem Marchese Gaëtani, zu vermählen. Die junge Dame soll sich indess auch ein Vermögen von 40,000 Pf. St. (250,000 Thlr.) ersungen haben. Ihre letzten fünf Vorstellungen in London haben ihr 450 Pf. St. (beinahe 3000 Thlr.) eingetragen.

In Neapel scheinen die Zustände der Oper eben so krank zu sein, wie die politischen. Ein dortiges Blatt schreibt: „Signora Vera-Lorini ist unwohl, Signora Ventura ist unpässlich, Signora Ravaglia ist krank — woraus folgt, dass das ganze Theater kränkelt."

** **Paris.** Die hiesigen Orpheonisten haben den Plan, den Ruhm des kölner Männergesang-Vereins in London zu verdunkeln. Nun, in Bezug auf die Masse werden sie sicher den Sieg davon tragen; denn dreitausend Sänger werden sich unter der Direction von Herrn Delaporte vereinigen und vom 24.—30 Juni ein Sängerfest im Krystallpalaste veranstalten! Das Programm enthält: *God save the Queen*, *Veni Creator* von Besozzi, Stück aus dem 19. Psalm von Marcello, Choral von Hassler (1601), von Scheidenam (?) (1604), O Isis und Osiris von Mozart, Sextett aus den Hugenotten (von 3000 Stimmen gesungen??, *Les Cimbres et Teutons* von Lacombe, *Les Enfants de Paris* von Adam, Das Kirchlein von Becker, Der Jäger Abschied von Mendelssohn, Der Tag des Herrn von C. Kreutzer, Norwegisches Freiheitslied und *Le Chant du bivouac* von Kücken, *La Retraite* von Rillé, *La nouvelle Alliance* von Halévy und *France! France!* von Ambr. Thomas.

Mit dem Bau des neuen Opernhauses sind wir hier ungefähr eben so weit, wie Sie in Köln; seit dem Aufliegen des Bauplanes auf der Mairie des neunten Arrondissements haben nicht weniger als 504 Architekten aus Paris und der Provinz Gegenbemerkungen eingereicht. Es sollen sehr gründliche Einwände, besonders von Herrn von Filippi, dagegen gemacht sein, die der Kaiser, nach Besichtigung des auf dem *Boulevard des Capucines*, der *Rue de la Paix* gegenüber, für den Neubau in Aussicht genommenen Platzes für begründet erklärt haben soll. Se. Majestät soll für den Plan sein, das neue Haus auf die Stelle des alten zu erbauen, mit der Vorderseite nach dem Boulevard und Niederlegung der *Passage de l'Opéra* und einiger daran stossender Häuser.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 22. KÖLN, 26. Mai 1860. VIII. Jahrgang.

Aus Prag.

(Schluss. S. Nr. 21.)

Eine Institution wie die leipziger Gewandhaus-Concerte und die Abonnements-Productionen anderer Musikstädte fehlt Prag gänzlich. Würde hier das Conservatorium die Initiative ergreifen — und die Trefflichkeit seiner Leistungen in Orchestral- und Ensemble-Werken berechtigten es vorzugsweise dazu —, so könnte es sich damit ein festes Einkommen jährlich sichern, da eine im Anfange ziemliche, mit der Zeit aber wachsende Subscription kaum zu bezweifeln wäre; mit dieser materiellen Zubusse ergäbe sich die Möglichkeit, auf eine Vervielfältigung und Vervollkommnung der Bildungsmittel, auf eine dauernde, dem Zufalle nicht Preis gegebene Verbesserung der Lage der Lehrkräfte zu denken, von selbst. Die Conclusionen aus diesen allgemeinen Andeutungen sind klar, und wir verfolgen sie nicht weiter, um zu den speciellen Theilen dieses Berichtes zu gelangen und der heurigen Leistungen des Instituts zu gedenken.

Von Gästen des Conservatoriums hörten wir die Herren **Ferd. David** und **Hans von Bülow**. Der leipziger Concertmeister war als ausübender Künstler ein *Homo novus* für Prag; es kannte ihn als solchen nur aus dem ausserordentlichen Rufe, der seinen Namen in ganz Deutschland so berühmt macht. Dass dieser Ruf kein gemachter, sondern ein wohlbegründeter, bewiesen seine eminenten Leistungen in dem zweiten Concerte des Conservatoriums. David spielte als Entree des alten Meisters Viotti *A-moll*-Concert. Schon die Wahl zeigte, dass er zunächst in jenem Stile einer reinen Schule, welche über die Künste der modernen Geigerei noch nicht die Kunst vergass, glänzen wollte. Es gelang ihm vollkommen, und gab sein durch und durch geklärter Vortrag deutlich zu erkennen, dass auch auf diesem Boden die ausgeglichenste Technik wesentlich nothwendig sei, während eine Partie Variationen eigener Composition über ein russisches Lied und die nach mehrmaligen stürmischen Hervorrufen beigegebene Moscheles'sche, zumeist sich in mehrstimmigem Satze bewegende, mit den virtuosesten Begleitungs-Figuren versehene Etude ihm Gelegenheit boten, als ein auf der Höhe moderner Technik mit ihrem ganzen Kram von ausserordentlichen Schwierigkeiten stehender Virtuose zu leuchten, ohne den obersten Zweck der Tonkunst, mithin auch den reproductiven, ausser Acht zu lassen. — Hans von Bülow, dem weit mehr als Schriftsteller und Propagandisten der Wagner'schen, Liszt'schen und noch weiter gehenden Schule, denn als Pianisten der Name Percy's, des Heisssporns, zukommt, war uns schon aus früheren Leistungen bekannt. Als Pianist ist Bülow ein Künstler durch und durch und nur nebenbei Virtuose, aber die Eigenheiten des letzteren besitzt er ebenfalls im höchsten Grade und in harmonischster Vollkommenheit. Eine Specialität dieses Vertreters der weimarer Schule *par excellence* ist jedenfalls das fabelhafte Gedächtniss, das ihn befähigt, mit Sicherheit ohne eine Partition die Proben und Productionen der polyphonsten und schwierigsten Orchestralwerke zu leiten, ohne eine Stimme vor sich zu haben, Alles von Bach, Mozart, Beethoven bis zu Liszt, Chopin u. s. w. *par coeur* zu spielen, und zwar ohne einen Makel, ohne die geringste Beeinträchtigung des Originals. Ein Concert mit Orchesterbegleitung wie das Beethoven'sche in *Es-dur* auf diese Art vorzutragen, ist in der That bewundernswerth. Man mag Manches in diesem Tonstücke nicht immer so aufgefasst wünschen, wie es bei Bülow der Fall ist; geht man aber in seine Auffassung ein, und bei diesem durch und durch subjectiven Momente einer künstlerischen Leistung versteht sich die Berechtigung einer jeden, in so fern sie nicht unlogisch ist, von selbst, verfolgt man die Consequenz, mit der Bülow seinen Vortrag durchgeistigt, so wird wohl Niemand anstehen, diesen als einen ausgezeichneten und künstlerisch durchdachten anzuerkennen. Unter den Solostücken ohne Begleitung, welche Bü-

low spielte, sei zunächst die Chopin'sche *Des-dur*-Nocturne erwähnt, da uns sein Spiel dieser nur auf Ton, Anschlag und poetische Wiedergabe berechneten Piece ohne jegliche äusserlich-ostentiöse Bravourerei als einzig und vielleicht den Intentionen des ganz und gar individuellen Poeten zunächst entsprechend vorkam, so zwar, dass, so viele Pianisten und Pianistinnen auch schon diese Nocturne zu Gehör brachten, keine der vielen Celebritäten im Stande scheint, im Vortrage dieser scheinbar kleinen Dichtung mit Bülow zu rivalisiren. Der vollständigste Erfolg der beiden heurigen Gäste des Conservatoriums war in seinen äusseren Manifestationen von Seiten unseres Publicums, dessen Empfänglichkeit und Anerkennungslust für bedeutende Kunsterscheinungen bekannt, wie sich das leicht errathen lässt, ausserordentlich glänzend.

Um nun bei dem zweiten und dritten Concerte, in welchen David und Bülow mitwirkten, zu bleiben und auch die Ordnung in Rücksicht der Programm-Nummern nach ihren Kategorieen zu befolgen, sind jetzt die Solo-Nummern, in denen auch die Zöglinge Proben ihrer Talente und erworbenen Fertigkeiten ablegten, zu erwähnen. Im zweiten Concerte zeichneten sich zwei Eleven der Waldhorn-Classe durch gesunden Ton, Sicherheit der Intonirung und schon jetzt anerkennenswerthe Technik in einem Divertissement von Kalliwoda für zwei Hörner aus. Der Vortrag einer Mezzo-Sopranistin von der Arie aus Donizetti's Oper *La favorite* aber wurde von Befangenheit und offenbarer Organs-Indisponibilität beeinträchtigt. Im dritten Concerte erregte ein noch ganz und gar jugendlicher Violinist, Joh. Hrimali, im vollsten Sinne Sensation. Sein Vortrag einer Bravour-Piece von Leonhardt gab von einem ausserordentlichen Talente so decidirte Proben, dass wir seinem für das Ausland eben nicht leichten Namen unter nur einiger Maassen günstigen äusseren Auspicien beinahe mit Gewissheit grosse und baldige Verbreitung vorhersagen können. Dass insbesondere die Geigen-Classe ein besonderes Glück in Acquirirung von Talenten hat, erklärt sich aus der musicalischen Begabung der Nation gerade für dieses Instrument und aus dem Umstande, dass sich die grösste Anzahl von Aspiranten für diese Classe meldet und alles, was zu günstigen Hoffnungen berechtigt, von dem eben so klugen als glücklichen Lehrer in Beschlag genommen wird, leicht. Auch ein anderer Zögling der Violine, Jos. Rebicek, ärntete mit dem Vortrage der obligaten Violinstimme zu der von einer Opernschülerin gesungenen grossen Arie aus Herold's „Zweikampf" verdienten Beifall. Besondere Erwähnung verdient auch ein Cellist zufolge seines gerade in dieser Classe überraschenden Vortrags der Phantasie „*Souvenir de St. Petersbourg*" von Servais.

Das erste auf die eigenen Kräfte des Instituts beschränkte Concert hatte einen occasionellen Charakter; es galt den Manen L. Spohr's und enthielt nur Compositionen dieses grossen Altmeisters der Tonkunst. Die Erinnerungsfeier war eine würdige, und man muss es Herrn Kittl nachrühmen, dass er mit besonderer Pietät an die Aufführung der für das Programm bestimmten Werke ging. Zwischen der in echt Spohr'scher Gefühls-Schwärmerei wogenden, aber auch an energischeren und kräftigen Stellen nicht armen *C-moll*-Sinfonie und der Ouverture zum zweiten Theile des Oratoriums „Die letzten Dinge" kamen zu Gehör der erste Satz aus dem Doppel-Concerte für zwei Violinen in *H-moll*, jener zum Clarinett-Concertino und die grosse Sopran-Arie aus „Faust". Es bleibt noch übrig, jener Orchestral-Aufführungen zu gedenken, welche im zweiten und dritten, dann in einem zum Besten des hiesigen Armen-Instituts unter Mitwirkung des Conservatoriums veranstalteten Wohlthätigkeits-Concerte vorkamen. Die Ensemble-Leistungen des Instituts sind für Prag von besonderer Wichtigkeit; denn kein anderer Instrumentalkörper ist hier im Stande, den Proben eine so eindringliche Sorgfalt zu widmen, wie das Conservatorium, und Kittl ist ganz der Mann dazu, einer so gewissenhaft vorbereiteten Aufführung Seele und Geist einzuhauchen, den Werken grosser Sinfoniker durch feinste Nuancirung und Schwung volles Recht angedeihen zu lassen. Wenn sich hier und da eine kleine Makel in der Aufführung gibt, wenn die Stimmung des Orchesters in dem Verhältnisse zwischen den Streichern und Bläsern nicht immer auf die vollste Reinheit zutrifft, oder wenn etwa die dynamische Abstufung in den verschiedenen Instrumental-Gruppen bisweilen das Maasshalten nicht bis auf das kleinste Komma einhält, da das jugendliche Orchester mit aller primitiven Begeisterung streicht und bläs't, so sind diese kleinen Flecken in den sonst trefflichen Aufführungen so von Zufälligkeiten abhängig, dass deren Hintanhaltung absolut nicht immer möglich erscheint. Beethoven erschien heuer, durch seine „sechste" repräsentirt, im vollsten, so zu sagen monotheistischen Glanze als ursprünglicher Musiker, einziger Poet und tiefer Philosoph. Dass diese Trinität seines künstlerischen Schaffens auch in jenem Werke unter den unsterblichen „neun" so prägnant sich offenbart, welches gleichsam einen idyllischen Ruhepunkt bildet, beweis't eben die Grösse und Unnahbarkeit dieses Einzigen im Reiche der Töne. Eine interessante Novität war Rubinstein's „*L'océan*". Dieses offenbar von einer vollen, steigenden Productionskraft zeugende Werk entging nicht den heftigsten Anfeindungen und nicht den maasslosesten Verhimmelungen, wie dieses bei einer bedeutenden, aber noch nicht vollends geklärten Erscheinung auf dem Parnasse immer der Fall ist. Was es

uns in mehreren Einzelheiten von hinreissender Schönheit bringt, nicht das ganze Werk im Ganzen und an sich, ist es, das uns dasselbe mit Freude begrüssen lässt als eine hoffnungsvolle Anwartschaft für die Zukunft dieses begabten Tonkünstlers und dessen, was wir von ihm noch zu erhoffen haben. — Von Ouverturen kamen durch das Oratoriums-Orchester heuer merkwürdiger Weise lauter einheimische Producte zur Aufführung. Einer Ouverture zu Calderon's Komödie „Der wunderthätige Magus" von D. A. V. Ambros, der im Directions-Ausschusse des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen mitsitzt, folgten zwei von jugendlichen Instituts-Zöglingen, welche als Beweise dienen, dass auch die productive Kunst im Institute gepflegt werde, und eine Ouverture von dem absolvirten Flötisten und jetzt hier privatisirenden Hodek, von dem insbesondere die bereits erlangte Routine in Beherrschung der Form und der Instrumental-Anordnung hervorzuheben wäre. — Wir schliessen diese Zeilen mit der vollsten Anerkennung dessen, was Kittl und das ganze Lehrpersonal auch unter den jetzigen, keineswegs günstigen Umständen leisteten, aber auch mit der Hoffnung, dass sich die Zeiten so bald als möglich in dem Sinne vortheilhaft ändern mögen, den wir oben mit Rücksicht auf das Conservatorium und die künftigen Momente seiner Blüthe und seines Gedeihens so deutlich als möglich anzudeuten versuchten.

Beethoven's Fidelio in Paris.

Das *Théâtre lyrique* hat bekanntlich den Weg betreten, classische Opern deutscher Meister in Paris auf die Bühne zu bringen, was um so anerkennungswerther ist, da es ganz allein auf seine Einnahmen angewiesen ist und von Staats wegen auch nicht der geringsten Unterstützung sich erfreut. Trotzdem hat diese kleine Bühne, eine reine Privat-Unternehmung, seit zwei Jahren mehr für die wahre Kunst gethan, als alle übrigen Opernbühnen in Paris zusammengenommen. Als technischer Director steht Herr Réty an der Spitze, der mit dem besten Willen musicalisches Verständniss und Geschmack und eine grosse Bühnenkenntniss verbindet. Der Eigenthümer und Unternehmer ist Herr Carvalho, dessen Kunst-Ansichten freilich nur dann die classische Musik begünstigen, wenn die Classicität mit Zugfähigkeit und Cassemachen zusammenfällt. Da er sein Publicum kennt, so ist er auch die Triebfeder der Bearbeitungen, welche die deutschen Opern *à la Française* zustutzen. Bis jetzt hat er sich gut dabei gestanden; Mozart und Weber, sogar Gluck, dessen Orpheus mit Frau Viardot-Garcia jüngst wiederholt das Haus füllte, haben ihm schöne Einnahmen gebracht.

Desshalb machte er sich denn auch an den Fidelio. Beethoven, der Abgott der Auswahl des pariser Musik-Publicums, das heisst der Abonnenten der Conservatoire-Concerte, dessen Sinfonieen und Ouverturen man wenigstens einige Hundert Mal gehört haben muss, um auf Kunstsinn Anspruch machen zu können, wie elektrisch wird er auf die Menge wirken, wenn eine seiner grössten Schöpfungen im Theater vorgeführt wird, wo die vornehme Ausschliesslichkeit ihre Schranken nicht aufstellen, wohin der Strom der Zuschauer aller Art ungehindert sich ergiessen kann!

Also Fidelio wird gegeben, mit der Viardot als Leonore und im Ganzen gut besetzt, zwar nicht durch ausgezeichneten Chor und untadeliges Orchester, aber doch gut studirt und präcis ausgeführt. Der Erfolg aber hat bewiesen, wie wenig tief der pariser Beethoven-Cultus in das Volk gedrungen ist: die Oper hat kalt gelassen. Mit Ausnahme des letzten Finale, das in Deutschland keineswegs als die beste Nummer der Oper gilt, hat das Publicum in Masse alle die herrlichen Musikstücke ohne lautbare Theilnahme vorübergehen lassen, und selbst die Kritik tischt zum Theil das alte Gewäsch von Beethoven's Unfähigkeit, für Gesang zu schreiben, oder von der Empörung seines Genie's gegen die Formen der Vocalmusik wieder auf, als wenn das halbe Jahrhundert, das seit 1805 verflossen, gar nicht da gewesen wäre und die musicalische Welt noch immer mit offenem Munde vor den Tonbildern Beethoven's stände ohne Verständniss derselben und ohne Empfänglichkeit dafür!

Da heisst es z. B.: „Dieser Mann, dem stets ein melodischer Gedanke zur Verfügung steht, wenn er für ein Instrument schreibt, scheint mit Unfruchtbarkeit geschlagen, sobald er für Gesang schreibt. Was geschieht oft? Nachdem er lange eine Melodie gesucht, die ihm nicht kommen will (!), lässt er die Singstimme bei Seite und wirft sich aufs Orchester. Ein Instrumental-Motiv ist bald gefunden, er bemächtigt sich desselben und gibt sich der geistvollsten Arbeit in Imitationen hin, die man nur denken kann. Aber von diesen gelehrten Combinationen wird die Singstimme geknebelt und gezwungen, die Worte psalmodieenartig zu declamiren. Auch in der italiänischen Oper — mit Sophie Cruvelli als Leonore — konnte diese Partitur, obschon correct ausgeführt, das Publicum nicht anregen und interessirte durchaus nur die Liebhaber vom Contrapunkte." (!)

So spricht Herr Leon Durocher im Jahre 1860 in dem ersten musicalischen Blatte Frankreichs, der *Revue et Gazette musicale* vom 30. Mai, über Beethoven's Fidelio. Das muss denn doch als Zeichen der Zeit in den Jahrbüchern der Kunstgeschichte und des pariser Geschmacks,

welcher der ganzen musicalischen Welt voranleuchten soll, wie die Franzosen vermeinen, aufbewahrt werden!

Aber — wird man vielleicht einwerfen — man darf nicht so viel auf die vereinzelte Stimme eines Kunstrichters geben, der ja, wie man aus seinem Berichte weiter ersieht, so beschränkt ist, dass er z. B. die erste Arie der Marcelline als „zu nobel für das junge Mädchen im kurzen Kleide" bezeichnet, da sie eher „für eine Prinzessin passe", indem er „in der ganzen Partie der Leonore nichts finde, das in höherem Stil geschrieben sei" (!); der das Motiv des Canons kurz darauf unbedeutend findet u. s. w.

O nein! Diese Stimme steht nicht vereinzelt da; im Gegentheil, sie spricht die Meinung des grössten Theiles vom Publicum aus, wofür wir die officielle Bestätigung in dem Berichte der *Débats* von Hector Berlioz finden, der in einem glänzenden und begeisterten Plaidoyer für Beethoven allein die Ehre der pariser Kritik rettet, aber zugleich das Publicum schlagend verurtheilt. „Was bei dem pariser Publicum" — sagt er geradezu — „der Musik der Oper Fidelio schadet, ist die Keuschheit der Melodie, die stolze Verachtung jedes unmotivirten Klang-Effectes, jeder banalen Cadenz, die reiche Klarheit seiner Instrumentirung, die Kühnheit seiner Harmonieen und vor Allem, ich scheue mich nicht, es zu sagen, die Tiefe des Gefühls und des Ausdrucks."

Und bei Gelegenheit des canonischen Quartetts „mit der ausnehmend schönen Melodie" sagt er: „Aber dieser Canon im Fidelio ist nur ein Andante, ohne das obligate Allegro mit Cabaletta und lärmendem Coda. Mithin stutzt das Publicum, es sieht sich getäuscht in der Erwartung seines Allegro's, seiner Cadenz, seines Knall-Effectes. — In der That, warum knallt man ihm auch nicht Eines auf?" — Dann wieder: „Bei der Arie des Pizarro rührt sich in Paris keine Hand; ich muss jedoch um die Erlaubniss bitten, sie als ein Meisterstück zu bezeichnen." — „Das wundervolle Duett im Kerker beim Aufgraben der Cisterne schliesst ohne Coda, ohne Cabaletta, ohne einen Aufschrei der Stimmen; wie schade! Nun beharrt natürlich das Publicum bei seinem starren Schweigen." —

Uebrigens war weder der Fidelio Beethoven's noch der Stoff des Drama's in Paris ganz neu.

Im Jahre 1798 wurde auf dem Theater Feydeau (komische Oper) zum ersten Male „*Léonore ou l'Amour conjugal, fait historique*", in zwei Acten, Text von M. Bouilly, Musik von P. Gaveaux, gegeben. Die Oper hielt sich nicht. Die Darstellerin der Leonore, Madame Scio, wurde gerühmt. Gaveaux, der Sänger von Fach war, gab den Florestan.

Einige Jahre später schrieb Paer seine *Leonora* auf eine italiänische Bearbeitung des Buches von Bouilly.

Dasselbe Buch Bouilly's liegt auch der Composition Beethoven's zum Grunde; zuerst 1804 von Joseph Sonnleithner für ihn übertragen, dann für die Aufführung im Jahre 1814 von Friedrich Treitschke umgearbeitet.

Der Fidelio von Beethoven kam zuerst im Jahre 1829 durch eine deutsche Opern-Gesellschaft nach Paris. Die Schröder-Devrient, nach der Milder-Hauptmann die herrlichste Leonore, und der ihr ebenbürtige Tenor Haitzinger waren die Hauptträger der Oper, die damals allerdings Enthusiasmus erregte, aber mit der deutschen Gesellschaft wieder verschwand und mehr nur die Erinnerung an die wunderbare Leistung der grossen dramatischen Sängerin, als an die ergreifende Schönheit der Composition zurückliess. Auch fehlte es damals schon nicht an Stimmen, die den Erfolg der Oper mehr einen dramatischen, als einen musicalischen nannten.

In neuerer Zeit brachte das italiänische Theater nach dem Vorgange von London, wo Fidelio schon früher, theils von Deutschen, theils von Italiänern, gegeben wurde, die Oper auf seine Bühne; Leonore war Sophie Cruvelli. Doch erlebte Fidelio nicht viele Vorstellungen und wurde wieder zurückgelegt.

Den Aufführungen in London im Jahre 1854 habe ich selbst beigewohnt. Bei den Italiänern in Coventgarden war nur das Finale des letzten Actes grossartig und imposant durch die glänzenden Solostimmen, den starken Chor und das treffliche Orchester. Alles Andere konnte nicht nur nicht befriedigen, sondern wurde oft in Bezug auf Auffassung und selbst auf die Tempi dermaassen vergriffen, dass man Beethoven fast nicht wieder erkannte. Sophie Cruvelli (es war dieselbe Gesellschaft, die in Paris gespielt hatte), kurz vorher in *Don Giovanni* als Donna Anna schön wie immer und momentan gross, war als Leonore ganz ungenügend, kalt, steif, ohne Leben und Seele, ohne Begeisterung. Die zuweilen offenbar falsche Declamation und Betonung entschuldigte in etwa die schlechte italiänische Uebersetzung des Textes, die oft der Musik geradezu widersprach.

Dagegen war die Aufführung bei den Deutschen im Drurylane-Theater, trotzdem dass Lintpaintner mit Costa im Vergreifen der Tempi wetteiferte, doch ein bei Weitem besseres Ganzes. Eine hervorragende Erscheinung bildete dabei der Rocco von Karl Formes, eine wahrhaft künstlerische Schöpfung dieser Rolle, die zu den Lieblings-Darstellungen von Formes gehörte, was ihm viel Ehre macht*).

In dieser Geschichte des Fidelio in Paris kommen wir nun auf den 5. Mai 1860, an welchem Tage die von den

*) Vgl. „Musicalische Zustände in London" von L. Bischoff. Niederrheinische Musik-Zeitung, II. Jahrg., 1854, Nr. 37 vom 16. September.

Herren J. Barbier und Mich. Carré neu gemachte Oper in drei Acten mit Musik von Beethoven im *Théâtre lyrique* zur ersten Aufführung gelangte und den oben erwähnten, keineswegs glänzenden Erfolg hatte.

Was haben die Bearbeiter im Auftrage des Herrn Carvalho aus dem Buche gemacht? Die Handlung war ihm zu bürgerlich, die Decorationen zu düster, die Costume zu schäbig. Auf seinen Wunsch wurde daher Florestan zum Johann Galeazzo Sforza, Thronerben von Mailand, Leonore, seine Gattin, zur Prinzessin Isabella von Arragonien, der Minister sogar zu einem Könige, Karl VIII. von Frankreich, gemacht, der 1493 auf seinem Zuge gegen Neapel nach Mailand kam. Pizarro ist zum Oheim des Galeazzo, Ludovico il Moro geheissen, avancirt, der in der wirklichen Geschichte seinen Neffen aus dem Wege räumte und sich auf den Herzogsthron von Mailand setzte. Was ist dadurch gewonnen? Ei, ein junger Herzog im feuchten Kerker, eine fürstliche Gattin als Knecht, eine Thronräuberei gegen alle Legitimität, das sind doch ganz andere Gegenstände der Theilnahme und Rührung, als ein einfaches Paar, das sich liebt! Und dann bedenke man den Hauptgewinn: prächtige Costume! Der böse Ludovico bunt wie ein Kartenkönig, Karl VIII. im Hermelinmantel und goldgestickten Wamms, und vor allen Dingen Florestan-Galeazzo und Leonore-Isabella im Finale als Herzog und Herzogin prachtvoll gekleidet — denn nach dem Duett „O namenlose Freude“ fällt der Vorhang und es tritt ein Zwischenact ein, für dessen Länge das Publicum durch den Anblick des *Grand gala* am Hofe Karl's VIII. entschädigt wird!

Nun tritt aber ein böser Umstand ein. Trotz der souverainen Willkür, mit der die französischen Dramatiker mit der Geschichte und der Chronologie umspringen, hat diesmal doch den Bearbeitern das Gewissen geschlagen; sie haben sich nicht getraut, der Isabella von 1490 das Pistol der Leonore in die Hand zu geben, und meiden den Anachronismus, indem sie sie mit einer Stange von Eisen bewehren. Ludovico-Pizarro, obwohl mit Schwert und Dolch bewaffnet, ist so galant, vor der Stange zurück zu weichen, damit die Entwicklung nicht gestört werde, und so wird der Schauspielerin der schönste Moment der ganzen Rolle genommen, und die ergreifende Scene wird — lächerlich!

Ausser diesen albernen Umgestaltungen oder richtiger Verkleidungen ist sonst der Gang des Drama's beibehalten, keine neue Situation hineingelegt, nur in dem Dialog hier und da Aenderung und Zuthat. Das Duett zwischen Rocco und Pizarro ist, man weiss freilich nicht, warum, weggelassen und in Dialog verwandelt; dafür ist ein Duett zwischen Marcelline und Fidelio aus der leipziger Partitur der „Leonore“, von O. Jahn herausgegeben, wieder eingelegt.

Die *Revue* bedauert, dass Mad. Viardot im Fidelio keine Gelegenheit hat, ihr grosses Talent als Sängerin zu zeigen, wie im Orpheus (wo sie *nota bene* die einfachen Gluck'schen Arien dermaassen mit Coloraturen überladen hat, dass sie nicht zu kennen sind!). „Die einzige Arie, die sie hat, ist keine glückliche. Ihre Partie enthält in den Duetten, Terzetten, Quartetten keine einzige hervortretende Melodie.“ (!) — Richtig dagegen ist die Behauptung, dass ihr die Partie viel zu hoch liegt, dass sie oft mehr schreit als singt, und dass „man sich nicht ungestraft aus einem Alt zum Sopran mache, so kühn und geschickt man auch sei.“

Dagegen streut H. Berlioz ihr auch für die Leonore Lorbern, rühmt ihr vorzügliches Spiel und findet auch den Vortrag der grossen Arie, sowohl dramatisch als rein musicalisch genommen, sehr schön. Sie hat darin nur e i n e Cadenz — am Schlusse des Allegro — gemacht; ob aber Beethoven, wie Berlioz meint, selbst die Stelle für diese Cadenz bezeichnet habe, möchte ich bezweifeln. Die Fermate im Orchester auf der letzten Viertel-Pause hat wohl nur die Bedeutung, dass das Orchester, während die Sängerin das hohe *h* aushält, schweigen soll.

Sonst ist Berlioz's Bericht ernst, mit Einsicht und mit grosser Wärme geschrieben und macht, dass man den Schreiber liebgewinnt*). Wir theilen desshalb einige Sätze daraus auszugsweise mit.

„Wo sind Gaveaux's und Paer's Leonoren geblieben? Sie sind gewesen; denn von den drei Leonoren ist die Partitur der ersten sehr schwach, die zweite kaum eine Arbeit von Talent, die dritte ein Werk des Genie's. Je mehr ich Beethoven's Werk höre und lese, desto bewundernswürdiger finde ich es. Das Ganze und die einzelnen Stücke halte ich für gleich schön; überall offenbart sich Kraft, Grösse, Originalität und ein eben so tiefes als wahres Gefühl. Es gehört jener starken Art von Erzeugnissen an, deren Lebensfähigkeit durch keine Vorurtheile, Schmähungen und Lügen erdrückt werden kann. Sie stehen danach um so fester, ähnlich den Buchen, die ihr kräftiger Wuchs durch Felsen und Trümmer emportreibt, auf denen sie dann stolz und unerschüttert von Stürmen thronen.“

(Schluss folgt.)

---

*) Woher er den einzigen Spass hergenommen hat, dass Beethoven beim Nachhausegehen aus Paer's Leonore zu diesem gesagt haben solle: „Ihre Oper gefällt mir, ich habe Lust, sie in Musik zu setzen“ —, wissen wir nicht. Die Aeusserung mag wohl zu den mannigfachen Anekdoten gehören, die auf Rechnung grosser Männer gesetzt werden. Von französischem *Esprit* und Witzworten war Beethoven's Natur wohl ziemlich weit entfernt.

Aus Wiesbaden.

[Die Winter-Saison.]

Die Quartett-Soireen der Herren Baldenecker, Scholle, Wagner und Grimm bildeten im Winter fortwährend den innersten Kern unseres Musiklebens; nur die Concerte des Cäcilien-Vereins sind ihnen ebenbürtig. In der dritten bis neunten Soiree brachten die ersteren eine schöne Auswahl classischer Musikstücke. Die Clavier-Partie in den drei letzten Soireen wurde von Herrn C. Pallat mit lobenswerther Sauberkeit, wenngleich nicht immer mit richtiger Auffassung und Nuancirung, gespielt. Herr Pallat sollte, aufrichtig gesprochen, nicht bloss nach der Ehre geizen, die Noten, welche immer nur Hieroglyphen sind und ausser den üblichen Schlüsseln noch eines besonderen Schlüssels bedürfen, der ihren eigentlichsten Inhalt aufschliesst, mit mehr oder weniger Geräusch und Aufsehen herunter zu spielen. Uebrigens scheint es in der Natur der Sache zu liegen, dass die Geigen-Quartette eine durchweg nachhaltigere Wirkung erzielen, als die Trio's u. s. w. mit Clavier.

Das zweite Vereins-Concert (am 3. Februar) führte uns das ewig jugendliche, von dem Hauche der Genialität und dem Geiste eines kindlich frommen und reinen Gemüthes durchwehte Werk Haydn's, „Die Jahreszeiten", vor. Wie vieler Menschen Herz mag es schon erhoben und erfreut haben! Fräul. Barth (Sopran), Herr Schneider (Tenor), Herr Hill von Frankfurt (Bass) führten ihre Partieen nicht allein correct, sondern auch mit freudiger Wärme durch. Es war ein glücklicher Gedanke, Fräul. Barth mit dieser Partie — welche für ihre Stimme, was Umfang und Timbre betrifft, wie geschrieben erscheint — in den Concertsaal einzuführen. Ich hatte das Vergnügen, Fräul. Barth auch am Charfreitage (6. April) in der J. S. Bach'schen Passion in der deutsch-reformirten Kirche zu Frankfurt zu hören. Der Klang solcher jugendlichen Stimmen ist in Kirche und Concertsaal bei Weitem wohlthuender, als auf den Brettern, wo die Heimat des Forcirten, Gekünstelten und Erheuchelten ist. Einen besseren Träger der Partie des Lucas, als Herrn Schneider, möchte es wohl kaum geben. Auch Herr Hill führte seinen Part zufriedenstellend aus; allein der Timbre seiner Stimme gefällt uns nicht; es ist, als wäre sie von Schleiern, Flor und Geweben eingehüllt. Möchte die Sonne eines tüchtigen Gesang-Studiums den Nebel des Dilettantismus verdrängen! — Es ist um so mehr Pflicht der Kritik, ausgezeichnete Dilettanten auf ernste Studien zu verweisen, je mehr die Heimat und die nächste Umgebung in solchen Fällen dazu hinneigen, sie als fertig hinzustellen. Möge Herr Schneider das lebendige Vorbild für Herrn Hill sein, wenn er die Kunst sein zukünftiges Leben heissen will. Die Chöre und das Orchester waren wie immer trefflich, die Total-Wirkung des Tonwerkes eine das Auditorium begeisternde — ein Fingerzeig für Concert-Vereine und die Musiker und Componisten der Zukunft!

Das nach vollen zwei Monaten — am 2. April — Statt gefundene dritte Vereins-Concert brachte, da Tags vorher die Eröffnung unseres Cursaales und der damit verbundenen musicalischen und nicht musicalischen Freuden und Festlichkeiten vorangegangen war, eine Fest-Ouverture von Joachim Raff, als dem hervorragendsten Componisten im nassauischen Lande. Aus derselben einen „festliche Acte hebenden und verherrlichenden Charakter" heraus zu programmiren, wollte mir nicht gelingen, wohl aber einen Versuch, den die Zukunftsmusik charakterisirenden Weltschmerz auszudrücken. Spurlos, weil gehaltlos, rauschte die Fest-Ouverture am Publicum vorüber. In der Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von L. van Beethoven bewährte sich Frau Schott aus Mainz durch sorgliche Ausführung der Clavier-Partie als eine gediegene Pianistin. Sie spielte dann noch eine Polonaise von Chopin und das Rondo von C. M. von Weber in *Es*, beide Piecen mit Glätte und Bravour. Frau von Hasselt-Barth sang „Gretchen am Spinnrade" von Franz Schubert, *Lo Spazzocamino* von Verdi und Romanze aus Figaro's Hochzeit. Ihre Manier, zu singen, hat mir eben nicht gefallen, und das Publicum, welches im Uebrigen der Künstlerin mit vielen Erwartungen und grosser Spannung gegenüber sass, war auch ein wenig überrascht durch derartige coquettirende Gesanges-Virtuosität, durch die unser Publicum während der schwülen Jahreszeit ohnehin zu Tode gehetzt wird. Herr Capellmeister Hagen sollte den Principien des Programms der Vereins-Concerte nicht untreu werden! Nachdem der zweite Psalm und *Gloria patri* für Doppelchor und Soli von F. Mendelssohn die erste Abtheilung abgeschlossen, wurde die zweite durch Beethoven's siebente Sinfonie würdig und imposant ausgefüllt.

Herr Hof-Concertmeister Th. Schmitt (Clarinettist) veranstaltete im Februar eine Soiree, von einem Dutzend Künstler unterstützt, und Herr Violoncellist C. N. Grimm — das Fundament der Quartett-Soireen — gab ein Vocal- und Instrumental-Concert. Eine Serenade von Schubert für Clavier (Herr Pianist Schreiber), Violine und Violoncell eröffnete das Concert. Nachdem Fräul. Tipka zwei Lieder gesungen, wurde ein Solo für Violoncell über Motive aus „Tannhäuser" mit Begleitung von Harfe und *Orgue mélodium* (gespielt von Herrn Lux aus Mainz) vorgetragen, das den Leuten, welche die Oper Tannhäuser hier so oft haben, etwas überflüssig und langweilig erschien. Als ein Curiosum bezeichnen wir dann eine Serenade für vier Violoncelli mit Contrabass, Violoncell und

Pauken! Componist: ungenannt. Herr Schreiber spielte dann Beethoven's *Cis-moll*-Sonate, Op. 27, deren Auffassung, was Tempi, Nuancen und Tact-Eintheilung betrifft, Niemand theilen wird. Da Herr Schreiber in einem hiesigen Blatte ein Schüler Liszt's genannt wurde, so dürften einige Notizen nicht ohne Interesse sein. Die ersten fünf Tacte des Adagio bis zum Eintritte des Thema spielte Herr Schreiber allegro und obendrein *tempo rubato*. Das *Sempre pp* muss Herr Schreiber gestrichen haben, und bei den aufsteigenden Triolen-Figuren vom 32. Tacte an anfangend, ging's wieder *rubato* und *forte* zugleich, eben so am Schlusse. Das Presto wurde rasend gespielt, im Contraste zu den Arpeggien dagegen die Gesangstellen *Adagio quasi Andante*. Die Stelle:

machte Herr Schreiber zu:

und so fort. Die acht letzten Tacte dieses Theiles wurden *Adagio cantabile* vorgetragen u. s. w.

Von den Aufführungen im Theater erwähne ich das „Nachtlager in Granada“ und die „Weisse Dame“ mit Fräul. Zirndorfer als Gabriele und Anna; Fra Diavolo (mit Herrn Auerbach); Stradella (Herr Schneider: Stradella; Fräul. Tipka: Leonore); Joseph und seine Brüder (2 Mal); Herr Schneider ist vorzüglich als Joseph, nicht minder Fräul. Barth als Benjamin; Euryanthe (2 Mal); Zauberflöte; Tannhäuser (3 Mal); Don Juan mit Herrn Karl Formes (Leporello). Eine kleineren Bühnen nicht warm genug zu empfehlende Oper ist „Der Blitz“ von Halévy. Allerdings erfordert sie einen guten lyrischen Tenor (Herr Schneider) und einen geübten Spiel-Tenor (Herr Peretti). Einen Chor hat diese allerliebste Oper nicht.

Im Schauspiel ging Coriolan von Shakespeare in Schlegel'scher Uebersetzung (jedoch ohne die Ouverture von Beethoven) zum Benefiz unserer gefeierten Schauspielerin Frau Elise Flindt, geb. Seyler, hier zum ersten Male in Scene. Frau Flindt feierte an diesem Tage das fünfundzwanzigjährige Jubiläum ihrer künstlerischen Wirksamkeit auf der Bühne. Leider ging die grosse Tragödie, auf deren Einstudirung viel Fleiss verwandt worden war, nur Ein Mal über die Bretter.

Nach einmonatlichem Stillstand hat die unermüdliche Theater-Maschine ihr Räderwerk am 3. Mai wieder in Betrieb gesetzt. Meyerbeer wird die Parole für den Sommer sein, denn seine Dinorah schloss den Theater-Mund — Ende März —, und am 3. Mai that er sich mit den Hugenotten wieder auf. — Am 4. Mai hatten wir auch schon im Reunionssaale des Curhauses die erste Soiree unter Mitwirkung des Pianisten Ehrlich von Frankfurt. Herr Ehrlich spielte vier Compositionen von Chopin, Allemande und Fuge von Händel und ein Präludium aus den englischen Suiten von Bach.

W. W.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Mittwoch den 23 d. Mts. hielt der städtische Singverein unter der Direction des Herrn F. Breunung eine öffentliche Sitzung vor einem eingeladenen und zahlreich erschienenen Publicum. Die erste Abtheilung brachte das *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem* aus der *C-dur*-Messe von Beethoven; die zweite ein *Te Deum* von J. Haydn, das erste Finale aus Mozart's „Titus“ und den 114. Psalm von Mendelssohn. Die Aufführungen am Clavier, wenn dasselbe so präcis und durchgreifend wie von Herrn Breunung gespielt und dadurch ohne Tactiren eines Dirigenten ein gut geschulter Chor kräftig zusammengehalten wird, haben dadurch ein besonderes Interesse, dass sie fast wie der Gesang *a capella* sowohl den gesammten Vocalklang als die Führung der einzelnen Stimmen recht hell ins Licht stellen. Vorzüglich gelungen in Sicherheit und Ausdruck war der Vortrag der Messe in *C*, über deren musicalischen Werth wir doch anderer Meinung sind, als der geehrte Herr Correspondent aus Stettin (s. unten); namentlich können wir Haydn's Messen und Mozart's Compositionen derselben Gattung (mit Ausnahme des *Ave verum* und des *Requiem*) keineswegs so hoch über Beethoven's *C-dur*-Messe stellen, wie es in jener Correspondenz geschieht. Nur muss freilich der lateinische Text gesungen werden, nicht die so genannte Hymnen-Dichtung von Rochlitz, welche der Musik oft Worte unterlegt, die den Componisten geradezu verleumden, wie wir schon im ersten Jahrgange der Rheinischen Musik-Zeitung, Nr. 22 vom 30. November 1850 in dem Artikel: „Deutscher Text der Messe“, ausführlich nachgewiesen haben.

Wenn auch die Ausführung der übrigen Gesangstücke nicht ganz so befriedigend war, wie die der Messe, so zeigte doch Alles, dass der Verein schöne Kräfte, auch für Solo-Partieen, wenn man nicht zu hohe Ansprüche macht, besonders aber für den Chorgesang besitzt, und dass dessen Leitung in sehr guten Händen ist. Mögen die Mitglieder das ernste Streben ihres Dirigenten durch gleichen Ernst in der Theilnahme an den wöchentlichen Versammlungen und in dem fleissigen Studium unterstützen.

Nanette Schechner, verheirathete Waagen, eine der gefeiertsten Sängerinnen, die jedoch schon längere Zeit die Bühne verlassen, ist zu München, 56 Jahre alt, gestorben.

Gera, 1. Mai. Gestern Abends fand im Saale des Tivoli das 37. Concert des musicalischen Vereins für Gera Statt, welches zugleich den Schluss des mit dem 1. Mai 1859 begonnenen Vereinsjahres bildete. Der Verein veranstaltete in demselben sechs grosse Concerte und zwei Soireen. Die hervorragendsten Compositionen, welche in den Concerten zur Aufführung kamen, waren: die Ouverturen zu „Leonore“ (Nr. 3) von Beethoven, zu „Dinorah“ von Meyerbeer, zu „Tannhäuser“ von R. Wagner und die Fest-Ouverture von Kittl; ferner die Sinfonie (*D-dur*) von Haydn und Sinfonia Eroica von Beethoven; das Oratorium „Jephta und seine Tochter“ von C. Reinthaler; Scene aus „Orpheus“ von Gluck; „Die Glocke“ von A. Romberg; „Pretiosa“ von Weber und „Die Schöpfung“ von Haydn. — Von auswärtigen Künstlern wirkten mit die Sängerinnen Fräul.

v. Varnewick, Fräul. Jenny Busck, Fräul. v. Ehrenberg aus Leipzig, Fräul. Hinkel aus Dresden; ferner die Sänger Sabbath aus Berlin, Scharfe aus Leipzig, John und Uttner aus Halle, so wie der Violin-Virtuose Concertmeister Singer aus Weimar. Dankend ist auch zu erwähnen, dass mehrere hiesige geschätzte Dilettanten durch Solo-Vorträge (Clavier und Gesang) die Concerte unterstützten. Die meist tüchtigen Leistungen des Chors, nur aus Mitgliedern des Vereins bestehend, fanden namentlich in den beiden Oratorien-Aufführungen gebührende Anerkennung. Möge der Verein, der auf die Hebung unserer musicalischen Verhältnisse von grossem Einflusse gewesen ist, unter der Leitung seines thätigen und uneigennützigen Vorstandes und seines energischen, anerkannt tüchtigen musicalischen Dirigenten, Capellmeisters Tschirch, auch fernerhin in gleich erfreulicher Weise fortbestehen.

Stettin, Ende April. Nach mehrjähriger Unterbrechung gelangte diesen Charfreitag unter Leitung des k. Musik-Directors Dr. Löwe Graun's „Tod Jesu" wieder zur Aufführung, aber in einer Weise, dass man in irgend einem obscuren Krähwinkel, nicht aber in der Hauptstadt Pommerns sich zu befinden glaubte. Nicht allein, dass die Ausführung der Chöre wie der Soli jede Spur von entsprechender geistiger Auffassung vermissen liess und in hohem Grade den Stempel des Unfertigen, nicht genügend Vorbereiteten trug, sondern auch die Besetzung des Orchesters war so dürftig und schlecht, dass sie geradezu störte und die Aufführung im Ganzen nur einen sehr gemischten Eindruck hinterliess. — Das Kirchen-Concert des Gustav-Adolf-Frauen-Vereins hat nur theilweise erfüllt, was die vorangegangenen Ankündigungen versprachen. Die Schuld ist theils einer plötzlichen Erkrankung, theils noch anderen Ursachen zuzuschreiben. Von den Solo-Vorträgen, welche den ersten Theil des Concertes bildeten, verdienen besonders die bekannte Kirchen-Arie von Stradella, gesungen von Fräul. Bussler aus Berlin, so wie Pergolese's *Salve Regina*, das Herr Duschnitz mit Verständniss und Empfindung vortrug, und die von Herrn Weixstorfer ganz im Geiste der Composition vorgetragenen beiden Stücke, „Busslied" von Gellert und Beethoven und Arioso aus Mendelssohn's „Paulus", lobende Erwähnung. Den zweiten Theil bildete Beethoven's Messe in C, Op. 86. Ohne zu erörtern, ob für das Concert des gedachten Vereins eine Messe gerade passend war, so nimmt vom rein musicalischen Gesichtspunkte betrachtet, bei einzelnen keineswegs in Abrede gestellten Schönheiten und genialen Zügen, das Werk im Ganzen doch gerade keine hervorragende Stelle auf dem Gebiete ein, auf welchem bereits die älteren Italiäner, so wie Haydn und Mozart Herrrliches und Unübertreffliches geleistet, auf welchem jedoch Beethoven nie sich eigentlich heimisch gefühlt und bewegt hat. — Die Ausführung glich eher einer Generalprobe als einer Aufführung und entsprach keineswegs den Erwartungen, die man nach den umfassenden Vorbereitungen und den bedeutenden, zur Verfügung gestellten Kräften zu hegen berechtigt war. In den Ensembles gaben sich noch beträchtliche Schwankungen kund, während die Stimmen-Einsätze mitunter ziemlich unsicher und roh ausfielen. Namentlich aber in der zweiten Hymne machte sich zwischen Sängern und Orchester ein Streben nach gegenseitiger Selbstständigkeit und Emancipation vom Dirigenten auf Kosten des Ganzen in einem Grade kund, dass man unwillkürlich an die Stelle in der heiligen Schrift erinnert wurde, wo es heisst: „Wie Schafe geh'n, so gingen wir zerstreuet, ein Jeder seinen eig'nen Weg." K.

Capellmeister X. in X. hatte die Absicht, bei Gelegenheit seines grossen Concertes neulich eine der sinfonischen Dichtungen von Fr. Liszt aufzuführen. Man wünschte, dass es dazu kommen möge, damit man doch auch des Glückes theilhaftig werde, wenigstens Eine dieser Dichtungen hören zu können. Man wählte die *Preludes*, als die leichteste Aufgabe für das Orchester, wie es hiess, und schrieb daher an den Tondichter und ersuchte ihn um die Orchester-Stimmen. Umgehend kam die abschlägige Antwort mit dem Beifügen, dass er an alle befreundeten Capellmeister und Dirigenten das Ansuchen gerichtet, nichts mehr von seinen Compositionen aufzuführen — die von der Kritik erhaltenen Misshandlungen gäben ihm Grund hierzu.

Deutsche Tonhalle.

Ueber die auf unser Preis-Ausschreiben vom Juli 1858 e. Z. eingekommenen 38 Streich-Quartette haben die vereinssatzungsmässig erwählten Herren F. Hiller, J. W. Kalliwoda und V. Lachner gefälligst das Preisrichter-Amt ausgeübt, in der Beurtheilung dieser Werke aber keine ausreichende Stimmen-Mehrheit sich ergeben (Satzungen 14g). Jedoch erhielten die Werke der Herren Corn. Gurlitt in Altona und Moriz Kässmayer in Wien je eine Stimme für den Preis und eine besondere Belobung; ein weiteres Quartett dieses Herrn Kässmayer erhielt eine Stimme für den Preis, und besonders belobt wurden von je zwei Stimmen die Werke der Herren E. Grenzebach in München, E. Reiter in Basel und E. Tauwitz in Prag.

Wegen Rückgabe sämmtlicher Bewerbungen wird es nach den Vereins-Satzungen gehalten, wie wir schon zum Oefteren angezeigt haben.

Den Erfolg wegen der in preisrichterlicher Beurtheilung liegenden 17 Sonaten für Cello und Clavier hoffen wir demnächst bekannt machen zu können.

Hinsichtlich der Bewerbungen um den jüngst ausgesetzten Preis wegen eines Trio für Clavier, Violine und Cello läuft die Einsendungszeit noch bis zum letzten Juli d. J.

Mannheim, den 3. Mai 1860. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 23. KÖLN, 2. Juni 1860. VIII. Jahrgang.

Anna Schechner, Henriette Sontag und ihre Zeit.

(Alte Erinnerungen von Fr. Ts.)

Der Sommer des Jahres 1827 war ein für die Theaterfreunde Berlins unterhaltender. Jenseit der Spree, auf dem Alexanderplatze, stand die Königsstädtische Oper in üppigster Blüthe. Nicht im Thiergarten, sondern auf der Königsstrasse war allabendlicher Corso. Die Wagenreihe rückte in geschlossener Folge von der Kurfürstenbrücke bis an die Thüren des damals noch jugendlichen, aber auch reizend jugendfrischen einzigen „Zweiten Theaters" nur langsam vor. Henriette Sontag weihte jeden Tag zu einem Kunst-Sonntag, und der Generalstab, der sich singend um sie reihte, der lange, dünne Spitzeder mit der dicken Bassstimme und dem Buffo-Talent ohne Gleichen, der markige, tiefe Bariton Wächter, der süssflötende Tenor Jäger — hübsch war er nicht, aber bezaubernd sang er —, war denn doch wohl noch etwas Anderes als das, was uns jetzt Italien geschickt, was jetzt als *Non plus ultra* bewundert und beräuchert worden. Dem guten, kunstsinnigen Grafen Brühl ward die hohe Stirn heiss, einmal von der Sonne, die in jenem Jahre es weit weniger an warmen Strahlen für die Erde fehlen liess, wie die diesjährige, und dann von der Gluth des Enthusiasmus, die vom Alexanderplatze verderblich für das Königliche Theater herüberwehte. Und die Königliche Oper war damals doch eine respectable; für die Wahrheit dieser Bemerkung sprechen die Damen-Namen Milder, Schultz, Seidler, auch der beiden talentvollen Novizen Hoffmann und Carl, die der Herren Bader, Stümer, Blum, Wauer, Gern (Vater). Das alte Gute musste aber vor dem Neuen weichen, wenn auch nur momentan. Damals, wie jetzt. Unser altes Opernhaus bot, mochte man auch Spontini's kolossale Tongebilde mit kolossalem Pomp vorführen, einen tristen, leeren Anblick dar. Womit dem Neuen auf dem Alexanderplatze ein Paroli biegen? fragte sich Graf Brühl, und antwortete sich selber: „Mit etwas Neuem, mit Gästen!" Und so geschah es. So weit die Annalen unseres Hoftheaters reichen, dürften wohl in keinem Jahre so viele fremde Künstler die beiden berliner Hofbühnen betreten haben, wie in den wenigen Sommermonaten 1827. Man höre. Im Ballet: Stullmüller, damals ein junger Mann, der seitdem Mitglied unseres Ballets geblieben; Briol, der Grotesktänzer, wie wir seitdem nicht wieder einen ähnlichen hier gehabt; der feurige Samengo und die hochbusige Demoiselle Fourcisy. Im Schauspiel: die unvergleichliche, zu früh dem Tode verfallene Sophie Müller, die Herren C. Devrient, Fehringer, der originelle Charakterspieler Paulmann, Kriete, v. Kawaczinsky, Meck, Gassmann, La Roche, dieser damals noch Schauspieler und Sänger, an einem Abende als Franz Moor, am nächsten als Bartolo im Rossini'schen Barbier auftretend. In der Oper: die Catalani — noch kräftig als Semiramis, Mithridat und als Pauken und Trompeten übertönende *God save the King*-Sängerin glänzend —, Sabine Heinefetter, die Kraus-Wranitzky, Herr und Madame Cornet, Heckscher, Sieber, Fritze, Köckert, Babbnig, Hildebrand, dann die — Sontag und Nanette Schechner. In Summa also sechsundzwanzig Gäste. Mehr konnten die Berliner nicht verlangen und Besseres theilweise auch nicht, denn die Mehrzahl der Namen hatte damals in der theatralischen Welt ruhmreichen Klang.

Henriette Sontag, die gefeierte, bekannte Nachtigall, flatterte zum ersten Male von der Königsstadt zum Opernhaus-Platze hinüber am 29. September 1827 und erschien als Donna Anna in Mozart's Don Juan. Sie schloss die von uns angeführte lange Reihe der Gastspiele. Eröffnet wurde die Reihe am 23. Mai durch Nanette Schechner als Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie".

Wir erinnern uns des Tages noch lebhaft. Die Maisonne brannte mit Juligluth, in der Königsstadt sang die

Sontag die Sophie in Sargines, und „Dem. Schechner vom Hof- und National-Theater zu München" auf den Zetteln des Hoftheaters war bis dahin eine *Persona incognita*. Man hatte von ihr nichts gehört, wie dazumal überhaupt von dem münchener Theater her, obgleich es zu den besten zählte, wenig Kunde nach unserem Norden drang. Schweisstriefend wanderten wir durch den tiefen Sand des Opernplatzes — ein Sandmeer, in dem man zu jener Zeit widerspänstige Rosse zu zähmen pflegte — zu Friedrich's des Grossen Kunsttempel. In den Logen vereinzelte, Berlin besuchende Fremde, im Parquet und Parterre eine Oede, in welcher de Bach, der „spanische Reiter aus dem Thiergarten", bequem seine Pferdekünste hätte zeigen können, ohne Jemanden überzureiten. Der Vorhang ging auf, und nachdem die Herren Becker und Louis Schneider durch ihr Duett das „kleine, aber gewählte Publicum" in heitere Stimmung versetzt hatten, Herr Ed. Devrient diese als Graf wieder durch seine Larmoyance verscheuchte, erschien endlich der Augenblick, in welchem die Gastin erschien.

Eine hübsch und kräftig gewachsene Brunette, rabenschwarze Haarflechten von dem anmuthigen Haupte niedersinkend, aus welchem tiefdunkle, aber doch freundliche Augen unter starken, sich fast vereinigenden gewölbten Brauen schüchtern in das leere Haus schauten. Die Dialogworte, welche die Fremde sprach, harmonirten mit der Schüchternheit des Blickes, drangen aber in dem innigen, süddeutsch anklingenden Dialekt mit eigenthümlichem Zauber zu dem Herzen des Zuhörers. Und nun des Gesanges Töne! Die kritischen Habitué's der Oper, die damals das Parterre besetzt zu halten pflegten, standen und sassen Anfangs stumm nnd lautlos da, als wollten sie ihren Ohren nicht trauen. War es doch wie süsser Abendglocken-Ton von dem Thurme des schweizerischen Bergkirchleins, das aus der Brust des fremden Mädchens zauberisch durch den weiten Raum erklang, auf „Musikgelehrte" und auf uns schlichte Musikfreunde gleichen Eindruck übte, der, kaum waren die letzten Töne der ersten Nummer der Sängerin verhallt, nun in einem Hagelsturm von Bravo's sich kund gab. Das herzrührende: „Wer hörte wohl jemals mich klagen?" die Preghiera am Anfange des letzten Actes, dann das von Glückjauchzen erfüllte Duett mit Jakob — niemals haben diese lyrischen Klänge wohl solche Bedeutung gewonnen, wie von Nanette Schechner und Wilhelmine Schröder-Devrient. An jenem Abende im Jahre 1827 war es noch nicht wie heutzutage Sitte, sein Entzücken in unharmonischen Tönen mitten in die harmonischen hinein zu — brüllen, den Verlauf der Vorstellung durch „Hervorruf bei offener Scene" zu stören. Man wartete damit bis zum Schlusse des Stückes oder der Oper, und solch ein einfacher Vorruf galt mehr, als jetzt ein halb Dutzend selten künstlerisch, in der Regel künstlich gemachter. Als die Vorstellung vorüber, noch zahlreiche Versammlungen bei Stehely, bei Lutter und Wegener, bei Habel. Wechselseitige Aus- und Ansprache des Entzückens über das Mädchen aus der Fremde. Allgemeine Uebereinstimmung, dass es ja eine Wunderstimme, in ihrem Genre eben eine solche Rarität sei, wie die der Sontag. Am nächsten Tage Fortsetzung des Entzückens, das selbst durch das nun als Gastrolle folgende Freischütz-Aennchen rege erhalten wurde, bei der dritten, dem „Fidelio", aber schon sich zu veritablem „Cultus" des vollen Hauses gestaltete. Im Jahre 1827 beschäftigte Berlin noch nicht Herren- und Abgeordnetenhaus, das Intriguenspiel Louis Napoleon's war dazumal noch keine auf dem Repertoire des Welttheaters stehende Tragi-Komödie; Kunst, Literatur, Theater, daneben die Zelte und der „Schulgarten" lieferten Stoff zur Unterhaltung. Die Parole des Tages war Henriette Sontag, ward nun daneben Nanette Schechner. Als komisches Intermezzo drängten sich nur die zwölf Schneidergesellen dazwischen, die am 29. Mai die zur Hochzeitsfeier Sr. K. Hoheit des Prinzen Karl im Opernhause gegebene Frei-Redoute mit Hülfe eines Entree-Billets und eines gemeinschaftlichen Domino's besucht und an dem Gratis-Buffet nach einander fürchterliche Verwüstungen angerichtet hatten, während die Bedienung des Buffets über die Heldenleistungen des vermeintlichen einen Schneiders in nicht geringes Erstaunen versetzt ward. Man war damals noch sehr genügsam in dem, was zur Unterhaltung diente, die Kunst bot aber sicher eben so viel und vielleicht noch mehr Gutes dar, um selbst die Ungenügsamkeit von heute zufrieden zu stellen.

Madame Sontag, die dem Hauswesen ihrer gefeierten Tochter vorstand, hatte mich eines Tages zu Tisch geladen. Die Familie, zu der auch noch die zweite, jetzt als Nonne in einem sächsischen Kloster weilende Tochter Nina gehörte, wohnte damals in der ersten Etage des dem früheren Königstädtischen Theater gegenüber liegenden „Kaiser Alexander". Henriette war ein liebes, naives Mädchen, dem es Spass machte, mich zu necken und sich an meiner damaligen schüchternen Ehrfurcht, die mich grossen Künstlern gegenüber beherrschte und manche komische Verlegenheit herbeiführte, zu ergötzen. Ich musste auch an jenem Tage scherzhafte Vorwürfe hören, dass ich ihr seit mehreren Abenden „untreu", Partisan der Schechner im Opernhause geworden. Sie trieb mich mit diesen Vorhaltungen gewaltig in die Enge, sogar bis zu der eines komischen Lustspiel-Naturburschen würdigen hervorgestammelten Entschuldigung, dass ich sie ja noch länger und öfter hören könne, während die Schechner ja nur kurze Zeit in Berlin verweilen würde. Darüber wurde dann viel

„gelacht und geläppscht", wie der alte Geheimerath Heun-Clauren, der auch zu den intimsten Freunden der Sontag gehörte, gesagt haben würde. Nach der Beendigung jenes Diners eröffnete die heitere Künstlerin mir, dass sie meine Aufrichtigkeit belohnen, mich auf einer Ausfahrt mitnehmen würde. Eine Spazirfahrt an der Seite der schönen Henriette, das war damals eine Gunst, deren Werth die heutige Generation nicht zu ermessen im Stande. Ich war ganz ungeheuer selig, als Begleiter der Künstlerin durch den Thiergarten rollen zu dürfen, am nächsten Tage der Gegenstand des Neides meiner Freunde zu sein. Es ging aber nicht in den Thiergarten hinaus, wir hielten vor dem Opernhause. „Da die Schechner doch nur kurze Zeit in Berlin verweilt und Sie mir nicht zürnen sollen, dass ich Sie um einen Abend gebracht, habe ich für uns zu heute eine Loge genommen", eröffnete mir die unvergessliche Künstlerin, während wir nach dem ersten Range hinaufstiegen.

Man gab an jenem Abende die „Iphigenie in Tauris". Die Schechner in ihrer edlen Einfachheit des Spiels, in dem unbeschreiblich glockenklingenden, musicalischen Vortrage die grösste Musik-Tragödin. Meine Begeisterung für sie trug über die Rücksichtnahme, auf die ich mich präparirt, gegen meine schöne Gönnerin und Schechner-Rivalin den Sieg davon. Ich applaudirte mir die Handschuhe entzwei, zuckte ängstlich zusammen, als sich Henriettchen rasch nach mir umwandte, und hätte ihr — wenn die damalige enge Logen-Bauart es gestattet — dankbar zu Füssen fallen mögen, als sie lächelnd zu mir sagte: „So werde ich die Iphigenie in meinem Leben nicht singen. Klatschen Sie tüchtig, ich getraue es mir nicht; die Leute würden glauben, ich wolle mich dadurch bemerkbar machen." Wer Henriette Sontag ausser der Bühne zu kennen Gelegenheit gehabt, wird diese Bemerkung des bescheidenen Wesens als eine ganz natürliche betrachten. Das Publicum schwamm auf den Wogen der Begeisterung für die fremde Sängerin.

Am nächsten Sonntag wieder eine Einladung zum Sontag-Diner. Ausser der Familie Niemand anwesend, als nur —Nanette Schechner. „Der schüchterne Jüngling wird Sie nicht mit breiten, bewundernden Complimenten geniren, liebes Nanettchen! Seine Bewunderung concentrirt sich in seinen Händen, sein Mund ist stumm!" Mit diesen Worten ward ich von der heimischen Sängerin der fremden vorgestellt, und ich machte solcher Empfehlung Ehre. Was ich vielleicht doch noch in zierlicher Rede zuwege hätte bringen können, ich behielt es bescheiden für mich. Ein einundzwanzigjähriger Kunst-Enthusiast trat 1827 überhaupt noch nicht mit solchem Selbstvertrauen auf seine Weisheit auf, wie ein dito vom Jahre 1860. — Dafür wurde aber bei Tische und dann beim Kaffee allerlei Lustiges geplauscht. Das verstand die Sontag aus dem Fundamente, und es stand ihr gar reizend, wenn sie sich im gemüthlichen wiener Dialekt gehen liess. Wir haben schon der Schüchternheit der Schechner erwähnt. Diese aber schwand bei dem ungenirten Plaudern; sie legte die Zwangsjacke der „hochdeutschen" Conversationssprache ab und schwätzte gar zutraulich in ihrem „münchener" Jargon, einem Geschwisterkind des österreichischen. Sie war durch und durch ein echtes, schlichtes Naturkind; pikanter Witz war ihr nicht eigen, der heitere, freundliche Scherz ihr aber nicht fremd. So, als an jenem Tage die Sontag den der Schechner von den Berlinern beigelegten Titel: „Das Mädchen aus der Fremde", schäkernd auf das Tapet brachte und „Sie war nicht in dem Thal geboren" recitirte, antwortete die Münchnerin lächelnd: „Freilich nicht im Thal, aber „„in der Au"". „Das Thal" ist nämlich eine münchener Strasse, vorzugsweise bewohnt von wohlhabenden Bierbrauern, Bäckern und anderen Gewerbetreibenden, die „Au" dagegen eine münchener Vorstadt, die Wohnstätte armer Arbeiter-Familien. Aus einer solchen war die Schechner geboren; sie soll, wie ihre berühmte vaterstädtische Collegin, die längst verstorbene Metzger-Vespermann, als unerwachsenes Mädchen in einem dortigen Biergarten zur Harfe Liederchen gesungen, die Aufmerksamkeit des alten Capellmeisters Winter — wie das auch mit der Vespermann der Fall — erregt und dieser ihre erste Gesanges-Ausbildung übernommen, später dann sie in dem Chor des Hoftheaters placirt haben. Wir kommen auf ihre Ausbildung noch schliesslich zurück. Bei jenem Diner offenbarte sie, wie das den Münchenern eigen, eine unbegränzte Vorliebe für ihre Vaterstadt. „In Berlin sei es freilich gar schön, aber so schön wie „„bei uns daheim"" doch nicht. Hier Alles so „„vornehm"", bei uns aber weit lustiger. Ueberall und alle Täg' Tanz und Musi!" Und wie sie auf die „Musi" — echt münchnerisch die erste Sylbe lang, die zweite kurz prononcirt — kam, vom Stuhl aufgesprungen und mit dem Ausrufe: „Ich werd' Ihnen halt was Münchnerisches singen!" zum Clavier. Und nun ging's „traurig und lustig" durch einander, zarte Alpenliedchen und derbe „Schnaderhüpfeln", und weil das „dumme Clavier" dazu nicht passte, wurde die nationale Zither hervorgeholt, aus der die Schechner gar innige Klänge hervorzulocken verstand. Kaum hatte sie ein Liedchen geendet, so stimmte die Sontag ein anderes an, bis endlich Nanettchen und Jettchen zusammen jubelten und ihre Sangeslust durchs Zimmer schmetterten, wie ein paar frische Nachtigallen.

Länger als einen Monat weilte damals die vielliebe Sängerin in Berlin. Ihre Vestalin entzückte mächtig die lauschenden Hörer; selten wohl hat auch Elvira, die verlassene Geliebte Don Juan's, so das Mitgefühl erregt, wie

die der Schechner. Als sie die Annette in der Rossini'schen „Diebischen Elster" mit all den italiänischen Zierathen meisterhaft sang, meinte die Sontag — vielleicht nicht ohne ein paar Gran Kunstneid —: „Das hätte ich von ihr nicht erwartet!" Eine seltsame Leistung von ihr war Kreutzer's wohl wenig bekanntes musicalisches Monodram „Cordelia", das wir, ausser von ihr, nur noch von der Milder, aber nicht mit dieser Darstellungs-Meisterschaft, gehört haben. In der Garnisonkirche wirkte sie bei der Aufführung des „Büssenden David" von Mozart und einer Messe von C. M. von Weber mit, — „zum Katholischwerden", wie der alte Theater-Habitué in Dienst und Oberst ausser Dienst v. Treskow sagte. Und als die den Berlinern liebgewordene Sängerin die Stätte ihres hier doch eigentlich neugeborenen Ruhmes verliess, musste die Sontag alle ihre Liebenswürdigkeit aufbieten, um aus der Rückerinnerung an die Rivalin das Interesse wieder für sich zu gewinnen. Was der Schechner noch von Gästen folgte, hatte schweren Stand. Die imposante Catalani triumphirte wohl mehr durch ihren Weltruf, als durch die kolossalen Ruinen ihrer einst Europa durchdröhnenden Stimme.

Nanette Schechner ist seitdem noch zwei Mal nach Berlin zurückgekehrt, hat hier erneute Triumphe gefeiert. Der Schreiber dieser Zeilen ist nicht Zeuge davon gewesen. Ich traf die Sängerin im Jahre 1833 in ihrer Heimat wieder, durfte im freundlichen Verkehr sie an Berlin im Jahre 1827 erinnern. Die Freude, die ihr diese Erinnerung bereitete, war von einer gewissen Trauer getrübt. Eine seltsame Schwäche, die das sonst so kräftige Mädchen oft befiel, verhinderte sie von Zeit zu Zeit an der frischen Ausübung ihrer Kunst. Sie fühlte, dass die Kraft mit ihrem Willen nicht gleichen Schritt halten wollte, und trauerte. Der damalige Intendant, Baron v. Poissl, ein gediegener musicalischer Theoretiker und Praktiker, unter dessen Leitung sie ihre theatralische Laufbahn begonnen, der ihr mit wahrhaft väterlicher Freundlichkeit zugethan war, hatte Mühe, sie zu trösten. In seinem Hause, das mir ein schwiegerväterliches wurde, habe ich sie noch einmal in wiedergewonnenem Vertrauen aufflammen gesehen. Sie hatte in des münchener Capellmeisters Chelard Oper „Macbeth" — ein leider nicht in weiteren Bühnenkreisen zur verdienten Geltung bekannt gewordenes Werk — die Lady Macbeth gesungen, das Publicum in musicalischer Beziehung und durch ihre Darstellung in wahrhafte Begeisterung versetzt. Ihre ganze düstere Erscheinung übte in der Nachtwandler-Scene dämonischen Eindruck. „Ich kann doch noch singen und werde noch lange singen!" wiederholte sie sich voller Freude. Trügerisches Hoffen! Das rauhe Klima der auf hohem Plateau liegenden baierischen Hauptstadt hatte das zarte Instrument bereits zu hart berührt. Noch wenige Versuche, sich auf des Gesanges Flügeln zu neuem Triumphschwung zu erheben, und es war vorüber, Anna Schechner der ausübenden Kunst verloren.

Wir theilen nun zum Schlusse noch einige nähere Notizen über den Beginn der Laufbahn der Künstlerin mit. Dass ihre Wiege in einem kleinen Vorstadthäuschen gestanden, dass das Kind um kümmerlichen Lohn sein Stimmchen erschallen liess: wir haben es schon erwähnt; auch dass der ernste, alte Winter (der Opferfest-Componist) das frühlinghafte Erblühen der Künstlerin gefördert. Anna Schechner sang im Chor der deutschen und italiänischen münchener Oper, die in beiden Gesangesrichtungen damals glänzende Erscheinungen zeigte, in der ersten die Metzger-Vespermann, die Sigl, die später ihrem Namen auch den ihres Gatten Vespermann hinzufügte, die Tenore Bayer und Löhle, Staudacher, Mittermaier und den famosen Bass Pellegrini, der aus dem italiänischen Mailänder ein guter deutscher Münchener ward, der italiänischen Oper neben Santini, der Schiasetti und anderen Koryphäen aber auch noch treu blieb. Gutes allabendlich zu hören, dazu hatte die unbeachtete Choristin überreiche Gelegenheit. In der Stille genoss sie den Unterricht Winter's und, als dieser starb, den des Intendanten v. Poissl. Dass rascher, als man glaubte, aus der Choristin eine Solosängerin wurde, förderte der Zufall. Es war 1824 oder 1825, als der Weber'sche Freischütz, damals *en vogue*, auf eine Vormittags-Probe für den Abend bei Seite gelegt werden sollte, weil das Aennchen plötzlich krank geworden. Da tritt aus dem Chor ein junges Mädchen zu dem anwesenden Intendanten heran mit den Worten: „Bitt' recht schön, guä' Herr! lassen's mich zum Abend das Annerl singen!" Alles staunt ob solcher Keckheit. Der Intendant aber sagt: „Meinetwegen, Annerl, sing' du das Annerl!" Die Probe wird wieder aufgenommen. Abends tritt ein schwarzbraunes Mädel vor die Lampen und singt die Partie, dass die Münchener vor erstauntem Mundaufsperren kaum zum Bravorufen kommen können. Anna Schechner war Solosängerin geworden.

Die italiänischen Maestri und Sänger, die an dem Abende im Theater anwesend sind, wollen der deutschen Oper diese urplötzliche Eroberung nicht gönnen. Grassini, Orlandi, Ronconi werfen sich fast gewaltsam zu Lehrern der Deutschen auf. Sie nimmt dankbar die guten italiänischen Lehren an, bleibt aber unter der Leitung der Vespermann doch eine gute Deutsche. Unterstützt durch das, was sie von Beiden gelernt, tritt sie im Kreise der Italiäner in Cimarosa's „Horazier und Curiatier" in der Partie des Curiatio, in Mozart's „Figaro's Hochzeit" als Gräfin auf. Hof und Publicum ist hingerissen von dem sich plötzlich so grossartig entfaltenden Talente. Die Königin

Therese, König Ludwig's Gemahlin, stattet das junge Mädchen reich aus und sendet sie nach Wien, um ein halbes Jahr auch dort noch zu hören, zu lernen und auf dem Hof-Operntheater der österreichischen Kaiserstadt zu prüfen, ob München nicht das Talent der Landsmännin überschätzt hat. Sie wird auch in Wien bewundert und kehrt nach der Heimat zurück, um dort ihre glänzende Laufbahn zu verfolgen, leider eine zu kurze, kaum ein Decennium umfassende.

Anna Schechner ist, um Nekrologisches zu ergänzen, im Jahre 1806 geboren, verheirathete sich mit Herrn Waagen 1832 und starb, tiefe Trauer in der älteren Generation der Kunstwelt verbreitend, 1860.

(Berl. Zeit.)

Beethoven's Fidelio in Paris.

(Schluss. S. Nr. 22.)

„In dieser vielumfassenden Musik muss man auf Alles hören, um sie vollkommen zu verstehen. In den Orchester-Instrumenten, bald den wichtigsten, bald den unbedeutenderen, liegt manchmal der Ausdruck der Empfindung, der Schrei der Leidenschaft, mit Einem Worte: der Gedanke, für den dem Componisten die Singstimme nicht genügte. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, dass die Gesangstimme nicht vorherrschend bliebe, wie diejenigen behaupten, welche Grétry's Ausspruch über Mozart: „er habe das Postament auf die Scene und die Statue ins Orchester gestellt", ewig wiederkäuen, einen Vorwurf, den man erst Gluck, dann Weber, Spontini und Beethoven gemacht hat, und den man stets gegen jeden erneuern wird, der keine Plattheiten für die Singstimme schreiben will und dem Orchester, so bescheiden es auch bleibe, doch eine interessante Rolle zutheilt. Und wahrlich, die Leute, die so schnell mit dem Tadel gegen die wahren Meister, dass das Orchester die Stimme beherrsche, bei der Hand sind, geben selbst sehr wenig auf die Bescheidenheit des Orchesters; denn wir sehen, wie, besonders seit zehn Jahren, das Orchester in eine Janitscharenmusik, eine Schmiede, eine Kesselmacher-Werkstatt verwandelt wird, ohne dass die Kritik sich dagegen empört, ja, während es diese Ungeheuerlichkeiten kaum beachtet. Wenn also das Orchester lärmend, gewaltig, roh, platt, haarsträubend ist und die Stimme erdrückt, so schweigt die Kritik; ist es fein, zart, verständig, erregt es zuweilen die Aufmerksamkeit des Zuhörers durch Züge von Anmuth, Lebhaftigkeit, Ausdruck und bleibt nichts desto weniger in den Schranken des musicalischen Drama's, so wird es getadelt. Man verzeiht dem Orchester, dass es nichts sagt oder, wenn es mitspricht, nur Dummheiten und Rohheiten zu Tage bringt.

„Aber die Theater sind nun einmal die Oerter, wo Jedermann ohne Ausnahme mehr Verstand hat, als der Autor. Dieser wird als der allgemeine Feind betrachtet. Versichert ein Maschinist, dieses oder jenes Musikstück sei zu lang, so bekommt er Recht gegen Gluck, Mozart, Weber, Beethoven, Rossini. Man erinnere sich nur z. B. an die unverschämten Striche im Wilhelm Tell vor und nach der ersten Vorstellung dieses Meisterwerkes. Das Theater ist für Dichter und Musiker eine Schule der Demüthigung; jene werden von Leuten belehrt, die keine Grammatik, diese von Menschen, die keine Tonleiter kennen; und alle diese Aristarchen, die ausserdem noch gegen alles auch nur anscheinend Neue und Kühne im Voraus eingenommen sind, haben eine unüberwindliche Vorliebe für klug angebrachte Trivialitäten. Von Horazens und Boileau's Vorschrift:

„„Füge zuweilen hinzu, öfter noch streich' wieder aus!""

üben unsere Opern-Correctoren das Letztere so vortrefflich und nach den verschiedensten Ansichten über Schön und Hässlich, Lang und Kurz, dass von einer Partitur, die ohne Protection eines hohen Namens über alle Theater ginge, kaum zehn Seiten unberührt stehen bleiben würden.

„Die sechszehn Nummern des Fidelio sind alle schön, aber auf verschiedene Weise, und das ist gerade ihr Hauptverdienst. Die ersten Nummern unterscheiden sich von den übrigen durch einen reizend einfachen, man möchte sagen: familiären, Stil, der ganz dem Charakter der Personen angemessen ist. Im ersten Terzett beginnen schon grössere Formen, weitere Entwicklung, reichere und bewegtere Instrumentirung; man fühlt, dass man in das Drama eintritt, das Pathos verräth sich schon durch fernes Wetterleuchten.

„Pizarro's Arie ist ein gewaltiges Musikstück, das die wilde Freude eines Frevlers, der seine Rachsucht zu befriedigen hofft, mit erschütternder Wahrheit schildert. Beethoven beobachtet ganz und gar in seiner Oper die Vorschrift von Gluck, die Instrumente nur nach Maassgabe des Interesses und der Leidenschaft anzuwenden. Hier schüttelt zum ersten Male das Orchester seine Fesseln ab und bricht mit dem furchtbaren Accord der kleinen None von *D-moll* los; Alles ist Erschütterung, Unruhe, Aufschrei, vernichtender Schlag. Die Melodie der Singstimme ist allerdings nur declamirt, aber wie! Diese Declamation ist stets wahr und erreicht späterhin im *Dur* eine wilde Kraft, die einen glänzenden Schluss bildet. Es ist bewunderungswerth!

„In der grossen Arie der Leonore ist das Recitativ schön dramatisch, das Adagio himmlisch durch zarten und innigen Ausdruck, das Allegro hinreissend, voll edler Begeisterung, prachtvoll. Ich weiss wohl, dass vortreffliche

Kunstrichter nicht derselben Meinung mit mir sind; ich fühle mich glücklich, dass ich die ihrige nicht theile.

„Der Eintritt des Allegro durch drei Hörner und Fagott beschränkt sich auf den Dreiklang von *E-dur* durch anderthalb Octave, und doch bildet er vier Tacte von unglaublicher Originalität. Man könnte allen Musikern, welche diese Stelle nicht kennen, jene fünf Töne zu beliebiger Gestaltung geben, und ich wette, dass in allen Combinationen Keiner die stolze und aufregende Folge mit ihrem frappanten Rhythmus finden würde, die Beethoven daraus gemacht hat. Dieses Allegro hat für viele Dilettanten den Fehler, nicht eine einzige Phrase zu enthalten, die man behalten kann. Diese Leute warten, unempfänglich für die zahlreichen und glänzenden Schönheiten dieses Satzes, auf ihre viertactige Phrase, wie die Kinder auf die Bohne in dem Königskuchen; der Kuchen selbst ist Nebensache, wäre er auch noch so vortrefflich. Anderen Zuhörern fällt die Begleitung mit drei Hörnern und einem Fagott auf, weil diese nach ihrer Meinung die Aufmerksamkeit von der Singstimme abziehe. Diese vier Instrumente spielen ja aber keineswegs die Rolle von concertirenden, wie z. B. Mozart's Bassethorn im Titus, sondern sie sollen nur eine Begleitung bilden, die mit der Stimmung und den Gefühlen der Singenden übereinstimmt und eben desshalb eine ganz eigenthümliche Klangfarbe haben sollte. Dazu eignet sich nun gerade der Ton des Horns am besten, und wie Spontini ihn bei einer Arie der Vestalin, ohne den Fidelio zu kennen, angewandt hat, so ist er nach Beethoven gar häufig von dramatischen Componisten zu ähnlichem Ausdruck in der Begleitung des Gesanges benutzt worden. Jedenfalls konnte nur eine zartfühlende Seele diese Begleitung eingeben.

„Welchen tiefen Eindruck macht der Chor der Gefangenen! Man höre diese ersten Tacte des Orchesters, diese sanften, breiten Harmonieen, die sich nach und nach strahlend entfalten, und die Singstimmen, die sich scheu nach und nach zum harmonischen Ausdruck verbinden, und dazu die melodisch süsse Figur der Blas-Instrumente .... dann die plötzliche Aenderung des musicalischen Colorits bei Erscheinung der Wache auf dem Wall und die Wiederaufnahme des Anfangs und der Haupt-Tonart, so natürlich und reizend schön, dass ich wahrlich nicht versuchen werde, eine Vorstellung davon geben zu wollen. Das ist Licht, Luft, Freiheit, Leben, die uns von Neuem gegeben werden! Mancher Zuhörer, der sich bei diesem Chor die Thräne aus dem Auge wischte, war empört über das Schweigen des Publicums nach diesem Stücke; indess ist es doch möglich, dass der grösste Theil der Zuhörer davon ergriffen gewesen ist, da es musicalische Schönheiten gibt, die mehr das Gefühl treffen, als zum Applaudiren anregen.“ [Auch in Paris? Schwerlich!]

In dem Duett zwischen Rocco und Fidelio findet Berlioz in dem $^6/_8$-Tact die synkopirte Begleitung in den Blas-Instrumenten von höchst eigenthümlicher Wirkung, aber vollkommen der Situation angemessen. Im Finale des ersten Actes, dessen düstere Farbe er richtig würdigt, fehlt ihm das Verständniss der Führung und der Rhythmik der Singstimmen, wahrscheinlich wegen mangelhafter Uebersetzung des Textes. „Da es im *Piano* schliesst, Angst und Bestürzung ausdrückend, so applaudirt das pariser Publicum es natürlich nicht; denn an solche Schlüsse ist es nicht gewohnt.“

„Die Instrumentation in der Kerkerscene des Orest in Gluck's Iphigenie ist ohne Zweifel schön; aber wie unendlich hoch steht Beethoven über ihm in der düsteren Introduction zu Anfang des zweiten Actes! und — man muss es anerkennen — nicht nur, weil er als Sinfonist so gross ist, sondern weil sein musicalischer Gedanke in diesem Orchesterstücke bedeutender, grossartiger und von unvergleichlich tieferem Ausdruck ist. Man fühlt gleich bei den ersten Tacten, dass der Unglückliche beim Eintritt in diesen Kerker „„alle Hoffnung aufgeben““ musste. Auf ein Recitativ voll schmerzlichen Ausdrucks, das von den Hauptsätzen der Introduction unterbrochen wird, folgt ein wehmuthsvolles Cantabile; der Schmerz wird immer stärker, der Flügel des Todes umweht Florestan's Haupt: da ergreift ihn ein holder Wahnsinn, er glaubt sich frei, er lächelt, Thränen füllen sein Auge, er sieht Leonoren wieder, er ist berauscht von Freiheit und Liebe — —. Beschreibe ein Anderer diese himmlische Melodie, diesen klopfenden Pulsschlag des Orchesters, diesen Gesang der Hoboe, die wie die Stimme der angebeteten Gattin der Melodie Florestan's folgt, diese Steigerung der entzückten Phantasie —: ich vermag es nicht! Hier ist Kunst auf ihrer erhabensten Höhe, Gluth der Inspiration, leuchtender Flug des Genius!

„Und dann das unheilschwangere, düstere Duett zwischen Rocco und Fidelio mit dem ergreifenden Gegensatz zwischen der kalten Unempfindlichkeit Rocco's und den herzzerreissenden Melodieen Leonorens, mit dem dumpfen Getön im Orchester, das wie das matte Fallen der Erde auf einen Sarg klingt! — Aber es hat kein Coda, keine Cabalette, keinen Aufschrei am Schlusse: folglich beharrt das Publicum in starrem Schweigen. Das folgende Terzett machte indess mehr Glück bei ihm trotz des milden Schlusses; hier ist der reinste Fluss des Gesanges, der wahrste, einfachste und innigste Ausdruck des Gefühls.

„Das Quartett im Kerker ist ein anhaltendes Gewitter, dessen drohender Donner stets zunimmt und das am Ende in furchtbaren Schlägen losbricht. Man ist bewegt, ergriffen,

mit fortgerissen, ohne dass man unterscheiden kann, ob diese heftige Aufregung durch den Gesang, durch das Orchester, durch das Spiel der handelnden Personen, durch die Situation hervorgebracht wird. — Es ist ein Wunderwerk von dramatischer Musik, zu dem ich weder bei den alten noch bei den neueren Meistern ein Gegenstück wüsste."

Zuletzt bemerkt Berlioz noch über den Applaus des Finale: „Ohne dieses kolossale Finale irgend herabsetzen zu wollen, muss ich doch sagen, dass die ganze übrige Partitur eben so bewundernswerth ist und dass mehrere frühere Nummern hoch über demselben stehen. Wer weiss indess, ob es im Publicum nicht vielleicht eher Tag wird, als man denkt, selbst bei denen, deren Sinn für dieses herrliche Werk Beethoven's noch eben so verschlossen ist, wie für die Wunder der neunten Sinfonie, der letzten Quartette und der grossen Clavier-Sonaten? Zuweilen scheint ein dichter Schleier die Augen des Geistes zu decken, wenn sie nach einer bestimmten Region am Himmel der Tonkunst blicken und doch die leuchtendsten Sterne nicht sehen; aber plötzlich zerreisst, man weiss nicht, wie und wodurch, jener Schleier, man sieht klar und erröthet, bis dahin so blind gewesen zu sein." — —

Aus Frankfurt am Main.

[Cäcilien-Verein. — Concert im Theater zum Andenken F. Messer's.]

Den 27. Mai 1860.

Ich habe Ihnen noch über den Schluss der Abonnements-Concerte unseres Cäcilien-Vereins zu berichten. Das Programm für das vierte (letzte) Concert, wie es noch zu Anfang des Winters durch Messer festgestellt war, wurde, so weit es die Verhältnisse möglich machten, beibehalten und brachte am 23. Mai in historischer Folge sechs ausgewählte kleinere Tonwerke von Astorga, Bach, Haydn, Cherubini, Spohr und Hauptmann. Es wird freilich bei solchen Sammel-Concerten dem Kopfe und Herzen viel zugemuthet; jedoch ist Nutzen und Nothwendigkeit derselben, auch für grosse Vereine, so einleuchtend, dass wohl kaum etwas Stichhaltiges dagegen angeführt werden dürfte, vorausgesetzt, dass die Auswahl in jeder Beziehung mit Geschick getroffen wird.

Astorga's charaktervolles, tiefinniges, rührend-wehmüthiges und doch auch, wo es den Worten entspricht, erschütternd-grosses *Stabat mater* eröffnete die Reihe der vorgeführten Werke. Ihm schloss sich als bedeutendste Leistung Bach's wunderbare Cantate „Gottes Zeit" an. Beide Werke, seit 1854 nicht mehr gesungen, waren einem grossen Theile der Mitglieder vollkommen neu, und Herr Franz Friederich, der provisorische Dirigent des Vereins, hat sich durch die gründliche Einstudirung dieser äusserst schwierigen Compositionen ein neues Verdienst um den Verein erworben, und auch durch seine sichere und äusserst gediegene Clavier-Begleitung den tüchtigen Musiker vollkommen bewährt. Haydn's graziöse, kindlich-heitere Motette „Des Staubes eitle Sorgen" bildete freilich einen im ersten Augenblicke nicht anziehenden Contrast gegen die feierliche Würde und die Gedankentiefe Bach's, aber die Gesundheit und Frische der Composition schmeichelte sich doch mit ihrem idyllisch-sorglosen Charakter dem von tiefem Ernste ergriffenen Gemüthe erheiternd ein. Cherubini's pompöses *Iste dies* mit seinem wunderbar-herrlichen Frauen-Terzett *Ave verum* eröffnete die zweite Abtheilung; ihm schloss sich, nicht ebenbürtig, Spohr's Hymne an Cäcilia an, und den Schluss bildete Hauptmann's *Salve Regina,* das neben Mendelssohn's *Ave Maria* als eine der echtesten Perlen kirchlicher Compositionen unserer Zeit gelten muss. Die Ausführung ohne Orchester im Vereins-Locale war eine recht gelungene, theilweise und besonders in den Soli ausgezeichnete. Den beiden wohlbekannten Künstlern, Herren Baumann (Tenor) und Hill (Bass), standen vier Sängerinnen des Vereins in sehr tüchtiger Weise zur Seite, die mit grosser Sicherheit und eindringendem Verständnisse ihre schwierigen Aufgaben lös'ten. Der Verein kann auf dieses Concert mit Befriedigung sehen, um so mehr, da die vorgerückte Jahreszeit, die herrlichen, zum Theil schon sehr heissen Mai-Tage und die mancherlei Abhaltungen einer so rastlos thätigen Stadt eine nicht unbedeutende Zahl der Mitglieder von den Proben und der Aufführung fern gehalten hatten.

Letztvergangenen Freitag hat das hiesige Theater ein Concert zum Andenken Messer's veranstaltet, in welchem neben Mozart's *G-moll*-Sinfonie und Beethoven's Trauermarsch aus der *Eroica* unter Anderem auch eine Concert-Ouverture und zwei Lieder des Verstorbenen gegeben wurden. Leider war es äusserst schwach besucht, die Logen fast ganz leer. Ist diese Thatsache äusserst beschämend für unser Theater-Publicum, besonders der höheren Stände, so können wir doch nicht umhin, auch den Veranstaltern der Feier einen wesentlichen Vorwurf zu machen. Konnte man diese Feier nicht alsbald nach dem Tode Messer's ins Werk setzen, so musste man eine Zeit abwarten, wo das Publicum sich wieder nach Genüssen der Kunst sehnt, und eine solche Ehrenschuld nicht abtragen wollen unmittelbar nach einer Reihe von Gastvorstellungen Tichatschek's und Schnorr's, in der Hauptwoche der Confirmationen, die gerade die am meisten interessirten Kreise in Anspruch nahmen, zwei Tage vor Pfingsten, wo in der Regel die Kunst zu feiern pflegt. Auch fehlte jede aussergewöhnliche Hinweisung auf das, was doch etwas Aussergewöhnliches sein

sollte. Um nicht mit diesem empfindlichen Missklange den Bericht zu schliessen, können wir mittheilen, dass die Zukunft der Kinder unseres Messer durch die vereinten Bemühungen seiner vielen Freunde in erfreulichster Weise gesichert ist.

Während der Ferien des Vereins, die bis zum September dauern, wird nun die Stelle des Directors wieder besetzt werden. Wie weit der Vorstand in seinen Bemühungen bis jetzt gediehen ist, wissen wir nicht; wir zweifeln aber nicht, dass er in dieser für das musicalische Leben unserer Stadt hochwichtigen Angelegenheit mit aller Umsicht zu Werke gehen wird, und hoffen mit Zuversicht für ihn auf die bereitwilligste Unterstützung der musicalischen Autoritäten Deutschlands, die den Cäcilien-Verein ja als eine der vorzüglichsten musicalischen Bildungsschulen wohl zu würdigen wissen. ----nn.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Barmen. Am 18. Mai hatten wir ein schönes Kirchen-Concert, in welchem wir die vortrefflichen Orgel-Vorträge des Herrn J. A. van Eyken aus Elberfeld hörten, der mit bekannter Meisterschaft J. S. Bach's Toccata in *F-dur* und dessen Choral-Vorspiel: „Schmücke dich, o liebe Seele", Beethoven's Andante der fünften Sinfonie, von van Eyken sehr wirkungsvoll für die Orgel bearbeitet, und desselben grosse Phantasie über „Ein' feste Burg ist unser Gott" vortrug. Dazwischen führten die Gesang-Vereine von Elberfeld und Barmen Haydn's Chor: „Die Himmel erzählen", Mendelssohn's „Wie lieblich sind die Boten" aus Paulus, einen Choral aus demselben Oratorium und Händel's Halleluja unter Herrn Musik-Director Schornstein's Leitung auf.

München. Das letzte Concert des Oratorien-Vereins brachte uns am 14. Mai eine Neuigkeit von dem Componisten des „Dornröschen", Herrn von Porfall: das Märchen „Undine". Das neue Werk wurde nicht nur freundlich aufgenommen, sondern hatte einen entschiedenen Erfolg — Zugleich bemerken wir, dass „Das Dornröschen", Gesangstück für Soli, Chor und Orchester, nun auch im Clavier-Auszuge bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist, der allen Freunden einfacher und melodienreicher Gesang-Composition sehr willkommen sein wird. (Vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1859, Nr. 4 und 5.)

Prag. In den vier Concerten unseres Cäcilien-Vereins im Saale der Sofien-Insel am 20. November und 14. December 1859, 16. Februar und 28. April 1860 sind aufgeführt worden:

I. Ouverture in *D-dur*, Nr. 3, aus den Suiten für Orchester von J. S. Bach. Recitativ und Arie aus Rinaldo von G. F. Händel. R. Schumann's Musik zu Byron's Manfred, zur Concert-Aufführung eingerichtet von Jos. Bayer.

II. Ouverture zu Elisa von Cherubini. Kriegerlied für Männerchor mit Blech-Instrumenten von A. M. Storch. Das Burgfräulein, für Alt und Orchester von H. Marschner. *Umirajici Pésec*, Romanze für eine Männerstimme mit Orchester von Jos. Leop Zwonare. Op. 32 (Manuscript). Abendlied von Geibel, für drei Frauenstimmen und Orchester von Franz Lachner (Manuscript). *Symphonie militaire* von J. Haydn.

III Jubel-Ouverture von C. M von Weber. Wiederholung der böhmischen Romanze. Frühlingsbotschaft von Gade. Concert-Ouverture in *D-moll* von Ferd. Hiller. Mendelssohn's Lorelei (Fräul. Prause).

IV. Hundertstes Concert seit Gründung des Vereins. Das Dettinger Te Deum von G. F. Händel und die fünfte Sinfonie in *C-moll* von Beethoven.

Basel. In den Tagen vom 6. bis 9. Mai fand hier das 29. schweizerische Musikfest Statt. Im ersten Concerte in der Münsterkirche wurde Händel's „Jephta", im zweiten eine Fest-Ouverture von A. Walter, eine Mozart'sche Concert-Arie, eine Kirchen-Arie von Stradella, das Violin-Concert von Beethoven, der erste Act der „Alceste" von Gluck und die 9. Sinfonie von Beethoven aufgeführt.

Paris. Beethoven's Fidelio wird nur noch einige Aufführungen haben, da Madame Viardot und Herr Bataille (Rocco) ihren Urlaub antreten.

Eine einactige Operette von Flotow: „Pianella", gefüllt und ist auch schon bei Brandus & Dufour erschienen.

Roger macht jetzt eine Kunstreise durch den Süden von Frankreich, immer noch mit ganz ungewöhnlichem Erfolg.

Am 25. Mai fand im Salon Erard eine vorbereitende Versammlung zu dem Congress für die Restauration des Choralgesangs und der Kirchenmusik Statt.

Heinrich Wieniawski ist nun dauernd an Petersburg gefesselt. Als Kammer-Virtuose des Kaisers, Professor an der kaiserlichen Musikschule und Solospieler in der Oper bezieht er ein Gehalt von 3000 Rubeln.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 24. **KÖLN, 9. Juni 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Das siebenunddreissigste niederrheinische Musikfest.

I.

Die Feier des niederrheinischen Musikfestes, welche im vorigen Jahre der kriegerischen Verhältnisse wegen nicht Statt fand, ist dieses Jahr wie gewöhnlich an den drei Pfingsttagen, 27.—29. Mai, begangen worden, und zwar mit einem in jeder Hinsicht glänzenden Erfolge, mit Ausnahme des Wetters, das den Mai völlig verläugnete und uns schier durch Sturm und Regen in den März zurückversetzen wollte. Das war aber auch die einzige düstere Partie am Feste; alles Uebrige, Herbeiströmen der musicalischen und poetischen und neugierigen Menschen zum Singen, Spielen und Zuhören, treffliche Ausführung guter Musik, geselliges Zusammenleben unter Dach und Fach, denn im Freien duldete der Himmel uns nicht, brachte trotz alledem die fröhliche, festliche Stimmung in Gang, welche an diesen der Tonkunst und ihrem Gefolge geweihten Tagen am Rheine stets zu herrschen pflegt, und dieses Mal um so mehr, als drei wohlthätige Traubenjahre dafür gesorgt haben, dass man das classische Sprüchwort: „*Cantores amant humores*", mit: „Der Humor verlässt die Musiker nicht!" übersetzen kann.

Die Stadt Düsseldorf, die Wiege des niederrheinischen Musikfestes, hat seit dem Jahre 1818 dessen Feier dreizehn Mal veranstaltet, einmal sogar an zwei auf einander folgenden Jahren (1855 und 1856); sie darf sich also mit Recht als eine Hauptstütze dieses Kunst-Instituts betrachten, und es ist dem dort zusammengetretenen Comite gelungen, auch zum vierzehnten Male eine recht schöne Feier zu veranstalten.

Da bei den ausserordentlichen Kosten, welche die Musikfeste verursachen, die Einnahme keineswegs gleichgültig ist, so wollen wir zunächst bestätigen, dass sie ein sehr erfreuliches Resultat gegeben und die Auslagen überreichlich gedeckt hat. Es ist dies um so bemerkenswerther, als das wahrhaft umgestüme Wetter wahrlich nicht zu Vergnügungsreisen einlud; und doch waren alle Gasthöfe überfüllt, Privat-Quartiere stark gesucht, mitunter nur zu theuren Preisen zu haben, und in der Tonhalle an zwei tausend Zuhörer!

Diese zahlreiche Theilnahme, welche sich bei den sieben Festen, die seit der Wieder-Aufnahme derselben im Jahre 1851 nach einer dreijährigen Unterbrechung (1848 bis 1850) sich stets gesteigert hat, ist ein sicherer Beweis dafür, dass die Musikfeste mit dem Kunstleben am Rheine innig verwachsen sind, die Liebe zur Tonkunst ihre vollen Blüthen treibt und der Sinn für das wahre Musicalisch-Schöne, wie es die reinste und edelste Kunstgattung im Oratorium und in der Sinfonie darbietet, vollkommen stark, lebendig und unangefochten von den prablerischen Lockungen der Werber für die Zukunft geblieben ist. Denn mögen immerhin, wie es ganz recht und billig, ja, nothwendig ist, auch bewährte Werke neuerer Componisten ihre ehrenvolle Stelle an unseren Musikfesten finden, so ist es doch ausgemacht, dass hauptsächlich die Aufführung der monumentalen Meisterwerke, deren Grösse aus der Vergangenheit in die Gegenwart und in die Zukunft hineinragt, die bei Weitem grösste Menge der Zuhörerschaft anzieht und Tausenden ein wahres Fest ist, von dem sie so leicht keine äusseren Hemmnisse zurückhalten.

Man betrachte ein Publicum, wie es an den Pfingsttagen in der Tonhalle zu Düsseldorf versammelt war, in seiner gespannten Aufmerksamkeit, man sehe, wie es mit gebildetem Sinne und richtigem Tact die ernstesten Chöre des Händel'schen Oratoriums und jeden Satz der Beethoven'schen Sinfonie durch einen Applaus auszeichnet, der sonst nur Virtuosen-Leistungen zu Theil wird; wie es dann wieder — keineswegs verrannt in Sonderbündelei oder in überclassische Ausschliesslichkeit — die Sinfonie von Schumann, den *Ver sacrum* von Hiller, das Violin-Concert von Joachim, neue und neueste Schöpfungen begabter Geister,

aufnimmt und in ihnen den Anschluss an die hohen Meister in Verbindung mit dem Einflusse unserer Zeit und ihrer vermehrten Tonmittel und fortgeschrittenen Technik mit Freuden begrüsst: — und man wird Achtung bekommen vor einer solchen Zuhörerschaft und in den Musikfesten wahre Stützen, ja, recht eigentliche Conservatorien der Musik erblicken. Gewiss, ihre Aufführungen wirken lange nach und bewahren vor dem Behagen an unechtem Flitterglanz und modischem Klang-Luxus ohne musicalischen Gedanken-Inhalt.

Die Kräfte, welche das diesjährige Fest zur Ausführung vereinigt hatte, waren an Zahl und Tüchtigkeit bedeutend.

Nach dem Textbuche zählte der Chor 165 im Sopran, 112 im Alt, 137 im Tenor, 216 im Bass, zusammen 630 Sängerinnen und Sänger; waren nun auch mehrere der angemeldeten verhindert, so bleibt immer noch ein Verein von 550 bis 600 Stimmen übrig. Uebrigens war der Chor der weiblichen Stimmen klangvoller und kräftiger, als der Männerchor; vielleicht hinderte die Stellung des letzteren, weit getrennt und auf beiden Seiten tief in den Hintergrund, ohne genügende Erhöhung, geschoben, die volle Entwicklung der Stimmen.

Das Orchester vereinigte 62 Violinen, 26 Bratschen, 24 Violoncelle, 15 Contrabässe, 4 Flöten, 4 Hoboen, 4 Clarinetten, 4 Fagotte, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Paukenschläger und 2 Janitscharen zu einer Masse von 160 Instrumentalisten unter der Anführung der beiden Concertmeister Julius Grunwald und Otto von Königslöw aus Köln.

Das Quartett der Saiten-Instrumente war vortrefflich. Unter den Violinisten bemerkten wir die Herren Böie aus Altona, Gerh. Brassin aus Düsseldorf, Engels aus Mülheim an der Ruhr, Langenbach aus Elberfeld, Larronde aus Brüssel, C. Müller aus Braunschweig, Schmidt aus Bremen, Seiss aus Barmen, Tours aus Rotterdam, Venth aus Köln. An den Bratschen wirkten unter Anderen die Herren Franz Weber, Breunung, Brambach, Hülle, Kufferath, Mecum und Rumpen aus Köln, Kochner aus Düsseldorf, zur Nieden aus Duisburg, Wolff aus Crefeld mit. Bei den Violoncellen die Herren Breidenstein aus Dortmund, B. Breuer aus Köln, Brinkmann aus Frankfurt a. M., Buchet aus Verviers, Cabisius aus Bremen, Deswert aus Brüssel, Forberg aus Düsseldorf, Hankel aus Dessau, H. Geul aus Crefeld, Jäger aus Elberfeld, Müller aus Braunschweig, J. Wenigmann aus Aachen, Werner aus Hannover. Bei den Contrabässen die Herren A. Breuer aus Köln, Bauwers aus Brüssel, Schauseil aus Düsseldorf, Simon aus Sondershausen u. s. w. — Unter den Blas-Instrumenten war nichts Ausgezeichnetes.

Diesen Verein von Vocal- und Instrumentalkräften leitete Capellmeister Ferdinand Hiller von Köln mit feuriger Anregung, meisterhafter Umsicht, Sachkenntniss und Energie.

Se. Hoheit der Herr Fürst zu Hohenzollern und sein Hof verherrlichten sämmtliche Concert-Abende des Festes durch Ihre hohe Gegenwart und sichtbare Theilnahme an den gelungenen Ausführungen.

Von Künstlern und Kunstfreunden, besonders auch von Orchester- und Singvereins-Dirigenten, sahen wir ausser den bereits unter den Mitwirkenden genannten: Frau Schumann, die Herren Gouvy, J. Rosenhain, Dupuys aus Paris, Nikol. Rubinstein aus Moskau, Alfr. Jaell, L. Brassin, Brahms aus Hamburg, Graf von Stainlein aus München, Soubre aus Brüssel, Baron v. Perfall aus München, Reinthaler aus Bremen, Litolff aus Braunschweig, Verhulst aus Rotterdam, Radecke, v. Saar aus Berlin, B. Scholz aus Hannover, Dietrich aus Bonn, Wüllner aus Aachen, Marpurg aus Mainz, Hartmann aus Neuss, Schindelmeisser aus Darmstadt, Leibl, Böhme, Max Bruch, Bargiel, Hompesch aus Köln, Lenz aus Coblenz, Müller aus Münster, Ackens aus Aachen, Schornstein, van Eyken, Weinbrenner aus Elberfeld, Rich. Hol aus Amsterdam, O. Jahn aus Bonn, die Musikverleger Dr. Arnold aus Elberfeld, Rieter-Biedermann aus Winterthur, Schloss aus Köln u. s. w.

In der Feststellung des Programms erkannte man die Grundsätze wieder, welche durch langjährige Ueberlieferung für das niederrheinische Musikfest geheiligt und, so viel wir uns erinnern, nur ein einziges Mal verkannt worden sind. Die Grundlage der Feier bildeten stets und auch jetzt wieder mit Recht monumentale Werke der Tonkunst, welche die Namen Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini an der Stirn tragen. Ihnen schlossen sich Schumann und Hiller, jener mit der Sinfonie in *B-dur,* dieser mit dem Gesangwerke *Ver sacrum* an, die neben und nach Mendelssohn die würdigsten Vertreter der zwei grössten und ernstesten Gattungen von Tonwerken in der nachbeethoven'schen Zeit sind — auch dieses Mal wieder ein Beweis, dass unsere Musikfeste keineswegs das Neue bloss desshalb, weil es neu ist, ausschliessen wollen.

Nichts ist ungerechter, als dieser Vorwurf. Von den 151 Werken, welche von 1818 bis 1847 auf den niederrheinischen Festen aufgeführt wurden, gehörten neunundfünfzig zur Zeit lebenden Componisten an, und seit Wiederaufnahme des Festes im Jahre 1851 bis heute kommen auf sechsunddreissig Werke älterer Meister (We-

ber und Mendelssohn mit inbegriffen) vierzehn von zeitgenössischen Componisten, ein Verhältniss des Neuen zum Alten, welches 1 : 3 übersteigt.

Aus Münster.

Den 29. Mai 1860.

Das Concert vom 12. Mai schloss die Reihe der vom hiesigen Musik-Vereine in der verflossenen Winter-Periode gegebenen achtzehn Concerte. In denselben kamen, ausser kleineren Vorträgen für Gesang und Instrumente, folgende Musikwerke zur Aufführung: Sinfonieen: Haydn in *Es-dur* (Nr. 1); Mozart in *D-dur* (in drei Sätzen) zwei Mal, in *C-dur* (Nr. 6) und in *B-dur* (Nr. 11 der Breitkopf'schen Ausgabe); Beethoven in *D-dur* (Nr. 2), *Eroica* (Nr. 3), *B-dur* (Nr. 4), *C-moll* (Nr. 5), *Pastorale* (Nr. 6), *A-dur* (Nr. 7); Schumann *D-moll*; Gade *C-moll* (Nr. 1). Ouverturen: Cherubini: „Der portugiesische Gasthof", „Ali Baba", „Lodoisca", „Elise"; Mozart: „Zauberflöte", „*Così fan tutte*", „Figaro"; Beethoven: Op. 124, die vier Ouverturen zu Fidelio; Weber: „Freischütz", „Pretiosa", „Euryanthe", „Beherrscher der Geister", „Oberon"; Spohr: „Jessonda"; Mendelssohn: „Die schöne Melusine", „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Ruy Blas"; Boildieu: „Weisse Dame"; Gluck: „Iphigenie in Aulis"; Nicolai: „Die lustigen Weiber von Windsor"; Rossini: „Wilhelm Tell"; Bennett: „Najaden"; Spontini: „Vestalin"; Méhul: „Joseph in Aegypten". Gesangstüke: Lorelei von Hiller; die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn; der zweite Act aus der Oper „Orpheus" von Gluck; „An die Künstler" von Mendelssohn; Dithyrambe von Rietz; Die Ruinen von Athen von Beethoven (mit Sternau's verbindendem Gedicht); Frühlingsbotschaft von Gade; Zigeunerleben von Schumann; „Beim Abschied zu singen" von Schumann; Introduction, Recitativ, Arie und Duett, Morgengesang der Vestalinnen aus der Oper „Die Vestalin" von Spontini (anschliessend an die Ouverture); Hochzeitsmusik und Hochzeitslied aus der Oper „Lohengrin" von Wagner; Introduction (Nr. 1), Arie (Nr. 2), Quartett, Chor (Nr. 11), Chor mit Solo (Nr. 12), Finale des zweiten Actes (Nr. 15), Finale des dritten Actes (Nr. 22) aus der Oper „Oberon" von Weber (anschliessend an die Ouvertnre); Terzett mit Chor (O, diese Sonne!); Duett (Schelm, halt' fest); Finale des dritten Actes aus der Oper „Freischütz" von Weber (im Anschluss an die Ouverture); Concert-Arie mit Orchester-Begleitung von Mendelssohn; Arie für Sopran aus „Saul" von Hiller; Scene und Arie aus „Hans Heiling" von Marschner; Recitativ und Arie aus „Jessonda" von Spohr; Arie „Ach, welche Lust" aus der Weissen Dame von Boieldieu; Arie des Pizarro mit Chor, Duett des Pizarro und Rocco und erstes Finale aus „Fidelio" von Beethoven; Arie des Simon: „Nun schreitet froh der Ackersmann", aus Haydn's „Jahreszeiten"; Arie des Faust aus der Oper „Faust" von Spohr; Arie „In diesen heiligen Hallen" von Mozart; Lieder und vierstimmige Männerchöre von Mendelssohn, Marschner, Schumann, Lachner, Dürrner, Lenz, Bansi, Heiser, Woyna u. s. w. Concertstücke: Violoncell-Concert (*C-dur*, Nr. 7) von Romberg; Phantasie für Cello von Servais; Präludium in *C-dur* von J. S. Bach, in der bekannten Weise von Gounod eingerichtet für Clavier, Violoncell und Orgel; Concert für Pianoforte (*A-moll*) von Schumann; Rondo in *Es-dur* von Mendelssohn; Concert für Pianoforte (*F-moll*) von Th. Krausse; Concert für Waldhorn von Lübeck; Phantasie für Waldhorn von Lorenz; Solo für Flöte von Briccialdi; Concert für Violine von Mendelssohn; Phantasie für Violine von Leonard; Concert für Violine von Beethoven.

Was die Zustände des hiesigen Musik-Vereins im Allgemeinen betrifft, so hat sich derselbe auf seiner früheren Höhe erhalten. Insbesondere waren die Leistungen des Orchesters nach allen Seiten hin der vollsten Anerkennung würdig. Die Stabilität des Bestandes seiner Mitglieder, unter denen seit Jahren nur geringer Wechsel Statt gefunden, der gute, feste Stamm eines soliden Quartetts, die grosse Zahl der Proben und Ausführungen, welche die ungewöhnlich lange Reihe der Concerte erfordert und durch welche die Kräfte des Orchesters in steter einheitlicher Uebung erhalten werden, insbesondere aber die vorzügliche Leitung desselben unter seinem nach allen Seiten hin tüchtigen Dirigenten, Herrn Musik-Director Karl Müller, geben ihm eine unerschütterliche Sicherheit, verbunden mit grosser Leichtigkeit und Feinheit in der Ausführung, in welcher die zartesten Nuancirungen und Schattirungen ihren Ausdruck finden. Auch die Auswahl der aufgeführten Musikwerke zeugt davon, dass die Richtung des Vereins die seit Jahren festgehaltene geblieben ist. Diese Richtung auf das Beste und Höchste unserer classischen Musik wird aufs entschiedenste durch Herrn Müller vertreten, und sie ist die beste Gewähr für die fortdauernde Blüthe des Vereins.

Freilich droht demselben von anderer Seite ein nicht unerheblicher Uebelstand. Seit Jahr und Tag wurde die zur Aufführung der musicalischen Messen im hiesigen Dom bestandene, aus Mitteln des Dom-Capitels unterhaltene Dom-Capelle aufgelös't. Die besoldeten Mitglieder dieser Capelle waren grösstentheils auch mitwirkende Mitglieder des Musik-Vereins; dadurch, dass die erstere ein fundirtes Institut blieb, wurden dem letzteren nicht nur tüchtige Kräfte erhalten, sondern auch neue zugeführt, ohne dass es Seitens des Vereins der Aufwendung besonders

kostspieliger Mittel bedurfte. Mit dem Aufhören der Capelle hat diese Hülfsquelle für den Verein aufgehört, und kann es nicht fehlen, dass ihm auf die Dauer daraus ein merklicher Nachtheil erwachsen wird. Hoffentlich wird derselbe jedoch die Mittel finden, etwaige Verluste, welche ihn auf diese Weise treffen, in anderer Art zu ersetzen.

Eben so, wie das Orchester, befriedigte auch der Chor vollständig durch klangvolle, reine Stimmen und durch präcisen und feinen Vortrag. Leider wurde während der verflossenen Concert-Periode das Zusammenwirken von Chor und Orchester, wie solches bisher in jedem Jahre am Cäcilien-Tage durch Aufführung eines Oratoriums geschah, verhindert, obwohl die Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten" in den erforderlichen Proben bereits vollständig vorbereitet war. Der Vereins-Vorstand beabsichtigte, für einzelne Solo-Partieen auswärtige Kräfte zu gewinnen; die desfallsigen Verhandlungen überdauerten jedoch den Cäcilien-Tag, und die Aufführung unterblieb.

Der grössere Theil der Solo-Vorträge wurde durch hiesige Dilettanten ausgeführt. Von auswärtigen Künstlern sang Fräul. E. Saart aus Köln die Lorelei und die Arien von Mendelssohn, Hiller (aus Saul), Marschner (Heiling) und von Spohr (Jessonda) mit schöner, wohlklingender Stimme und vollem Beifalle. Das Cello-Concert von Romberg und die Phantasie von Servais trug Herr Valentin Müller, Schüler von Menter und Servais, jetzt in Paris, ganz vorzüglich vor. Das *A-moll*-Concert von Schumann und das *Es-dur*-Rondo von Mendelssohn spielte Herr Harnecke aus Arnsberg, ein junger Pianist, der mit guter Technik gute Richtung verbindet. Derselbe bestätigte dieses auch in einem besonderen Concerte, in welchem er die Sonate von Beethoven, Op. 106, und Mendelssohn's *D-moll*-Concert mit grossem Beifalle vortrug. Das Clavier-Concert von Th. Krausse, eine Composition, welche manches Interessante und Schöne bietet, wurde vom Componisten gut ausgeführt und sehr beifällig aufgenommen. Der erste Hornist des Orchesters, Herr Heck, brachte die Compositionen für Waldhorn vortrefflich zur Geltung. Der schöne Ton, die reine, fehlerlose Intonation und die grosse Bravour, welche ihm zu Gebote stehen, geben ihm für das Orchester einen besonderen Werth. Ueber den Herrn Concertmeister Maximilian Wolff aus Frankfurt am Main, welcher das Concert von Mendelssohn und die Phantasie von Leonard für Violine vortrug, hat bereits die Nummer 20 dieser Zeitung von hier aus berichtet. Derselbe spielte auch das Beethoven-Concert und bewährte durch den Vortrag dieser grossartigen Composition, dieses Probiersteines der Violin-Virtuosen, aufs rühmlichste das früher über ihn ausgesprochene Urtheil.

Die hiesigen musicalischen Zustände gewähren hiernach ein recht zufriedenstellendes Resultat. Es kann ohne die geringste Uebertreibung gesagt werden, dass aus den vorhandenen musicalischen Elementen alles geschaffen wird, was mit denselben irgend zu erreichen ist. Dieses verdient volle Anerkennung, und soll damit zugleich sowohl den mitwirkenden Mitgliedern des Vereins, als insbesondere seinem verdienstvollen, strebsamen, keine Mühe und Arbeit scheuenden Dirigenten der herzlichste Dank ausgesprochen sein. ***

Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten März, April und Mai.

Die musicalische Akademie unter Lachner's Leitung eröffnete nach dem Carneval ihren zweiten Concert-Cyklus mit einem historischen Concerte von Werken baierischer Capellmeister. Dasselbe begann mit einer Composition von L. Senfl, geboren um 1490, ihr folgten Werke von Orlando di Lasso, Joh. C. Kherl, G. A. Bernabei, A. Steffani, A. Bernasconi, C. Canabich, Winter, Elt, Chelard, Aiblinger und es schloss mit einer Volks-Hymne von Stunz. Das Palmsonntag-Concert brachte die „Schöpfung" von Haydn, die übrigen drei Concerte die *Sinfonia Eroica* und die in *C* von Beethoven, die *G-moll*-Sinfonie von Mozart, ein Octett für Blas-Instrumente von demselben Meister und das Clavier-Concert in *G* von Beethoven. Von Ouverturen und Gesangstücken kamen in denselben zur Aufführung: die Ouverture zu Anakreon von Cherubini, die zu Athalia von Mendelssohn und die zu König Stephan von Beethoven; ferner die Arie: „Mein gläubiges Herze frohlocke", von Seb. Bach, eine Sopran-Arie aus Iphigenie in Aulis von Gluck und eine aus Händel's Cäcilia: „O, welche Kunst erreicht"; schliesslich irische Lieder für Clavier, Violine, Violoncell und zwei Singstimmen von Beethoven.

Im Oratorien-Verein unter von Perfall's Leitung kam in zwei Concerten zur Aufführung das Oratorium „Israel in Aegypten" von Händel (nach der Original-Partitur mit Orgel) und zum ersten Male der zweite Theil aus dem Weihnachts-Oratorium von Seb. Bach; der dritte Act aus dem von der deutschen Händel-Gesellschaft herausgegebenen Oratorium „Susanna" von Händel und die „Undine", Gedicht von Bon, Musik für Soli, Chor und Orchester von Perfall, eine Composition, über deren glänzenden Erfolg ich Ihnen schon berichtet habe. Ein Haydn'sches Quartett in *F-dur*, die *D-dur*-Sonate für Cello und Clavier von Mendelssohn und das Quintett in *C-dur* von Beethoven vertraten endlich nach langer Pause in einer Lauterbach'schen Soiree wieder die Kammermusik. Zwei

andere Soireen, von denen die eine der Violinist Herr Peter Moralt, die andere der Pianist J. V. Kolb veranstaltete, brachten an Belangreichem ein Geigen-Quintett von Franz Lachner mit grosser Besetzung, das italiänische Concert für Clavier allein von Seb. Bach und das Trio in *B-dur* (Op. 97) für Clavier, Violine und Violoncell von Beethoven. Von Virtuosen hörten wir Fräul. Eichberg, Harfenistin aus Stuttgart, unseren Clarinett-Virtuosen Bärmann und die Sängerin Frau Kapp-Young aus Wien in zahlreich besuchten Concerten, die sie selbst veranstaltet hatten. Schliesslich ist noch einer Composition für Soli, Chor und Orchester, „Die Rückkehr des Odysseus", zu gedenken, welche ein junger einheimischer Componist, Herr J. Urban, in einem von ihm gegebenen Concerte unter seiner Direction zur Aufführung brachte. X.

Beurtheilungen.

Für Pianoforte.

1. Hallberger's Salon. Ausgewählte Sammlung von Original-Compositionen für das Pianoforte. II. Jahrgang. 1. 2. Heft. à 7½ Sgr. Subscr.-Pr.
2. Pracht-Ausgabe der Sonaten von Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven. 13.—20. Heft. à Bogen 1 Sgr.

Von den letzteren Componisten, die hier in schöner Gestalt neu erscheinen, Umgang nehmend — sie stehen gross da und unerreicht und werden ewig die Grundlage eines guten Clavierspiels und der Gipfelpunkt eines geläuterten Geschmacks sein —, beschränke ich mich, Einiges über Nr. 1 zu sagen. Die ausgebildete Technik des Clavierspiels, welche mit der vorwärts geschrittenen Vervollkommnung des Pianoforte Hand in Hand geht, macht neue Compositionen unumgänglich nothwendig. Dazu tritt dann noch die Thatsache, dass das Clavierspielen mehr als je zur Gewohnheit aller nur auf einige Bildung Anspruch Machenden geworden ist; ob zum Vortheil der Musik oder zum Nachtheil, weiss der Kenner gar leicht zu beurtheilen. Ein Unternehmen wie das des Hallberger'schen Salons kann daher von diesem Gesichtspunkte aus nur gebilligt werden. Es verdient aber mehr, nämlich Lob und Unterstützung, wenn dem vorgesetzten guten Zwecke auch eben so gute Mittel entsprechen. Das aber ist hier der Fall. Können auch alle Compositionen nicht vertreten werden, wenn man den strengen Maassstab der Aesthetik anlegt, erscheinen manche des ersten Jahrganges als unreife Früchte, findet sich manches rein Virtuosenthümliche, so ist doch bei Weitem die Mehrzahl der Piecen sehr gut. Um aber auf die zwei vorliegenden Hefte des zweiten Jahrganges zu kommen, so ist der Fortschritt zum Besseren unverkennbar. Die Composition von Moscheles ist eine süsse Träumerei als Nachklang wohlthuenden Genusses herzinniger Freundschaft. In Krüger's Pastorale weht die stille Ruhe einer Landschaft bei Sonnen-Untergang. J. Duprato erzählt uns die Schmerzen eines Herzens, welches endlich in frommer Resignation den lange vermissten Frieden fand. J. Abenheim weckt in uns auf die trauten Märchen, mit welchen unsere Mutter an der Wiege uns in den Schlaf sang. Egmont Fröhlich zaubert uns die Feen und Elfen, welche darin spielen, selbst vor unsere trunkenen Augen; wir sehen sie hüpfen und tanzen, necken und kosen; wir fühlen uns von ihnen gehoben und drehen uns selbst mit im frohen Wirbel. F. Hiller endlich, der begabte Liebling der kölner Muse, fesselt uns durch den Liebreiz einer zarten Melodie, welche er durch vielfach verschlungene Wege der Harmonie wie ein Flötenspiel über einer Guitarren-Begleitung dahinführt. Dabei sind sämmtliche Compositionen ziemlich leicht auszuführen, ohne dass sie jedoch den Reiz ernsterer Mühe ausschlössen. M.

Für Organisten.

Der unermüdlich thätige Verleger G. W. Körner in Erfurt hat wieder ein recht praktisches Hülfsbuch für kirchliches Orgelspiel herausgegeben, dessen Titel aber dermaassen ausführlich ist, dass wir nur die Hauptzeilen davon hersetzen:

Der katholische und protestantische Organist oder der praktische Organist. In Verbindung mit A. W. Gottschalg, J. N. W. Kühne und J. G. Lehmann herausgegeben von G. W. Körner. Mit Angabe der Pedal-Applicatur von A. G. Ritter.

Das Buch, klein Quer-Folio mit hübsch gestochenen Noten auf schönem weissem Papier, enthält auf 185 Seiten 646 meist kurze Orgel-Präludien, die als Vor-, Zwischen- und Nachspiele bei Chorälen und bei gottesdienstlichen Handlungen gebraucht werden können. Sie sind sämmtlich aus Werken guter Orgel-Componisten genommen, und jedes Stück, sei es auch noch so klein, trägt den Namen seines Verfassers. Das ist sehr gut; denn die Eitelkeit der Organisten und Orgel spielenden Lehrer, die da gar zu gern meinen: „Das können wir alles allein eben so gut oder noch besser machen!" beugt sich doch vielleicht vor den hier stehenden Namen älterer und neuerer Meister, wie Bach, Brähmig, van Eyken, Freyer, Gebhardi, Händel, Herzog, Hesse, Kühmstedt, Löwe, Meister, Mendelssohn, Rink, Ritter, Joh. und Fr. Schneider, Theile, Töpfer, Wedemann u. s. w. — es sind ihrer 117! —, und lässt sich herab, sich aus dieser Sammlung vorzubereiten und, was noch besser ist, nach und nach diejenigen Sätze

aus jeder Tonart, die dem Spieler am meisten zusagen, auswendig zu lernen. Die jedesmalige Wahl wird dadurch erleichtert, dass sämmtliche Stücke nach den Tonarten geordnet sind. So hat z. B. *C-dur* 62, *C-moll* 16, *D-dur* 40, *D-moll* 29 Präludien u. s. w.

In Beziehung auf das Wünschenswerthe und Nützliche einer solchen Sammlung sagt Fr. Schneider in seiner Orgelschule (S. 103): „Die freie Phantasie ist hier wohl am rechten Orte, aber wem diese nicht auf eine den Zweck erfüllende, würdige Weise zu Gebote steht (und dieses ist ja auch bei dem besten Künstler nicht immer der Fall), der wähle doch lieber vorhandene gute Werke. Der Wahn, den fast die meisten mittelmässigen und sogar schlechte Organisten haben, es müsse alles, was sie spielen, aus eigener Erfindung herkommen, ist ein ganz falscher, wodurch sie weder Gott noch Menschen gefälliges Werk ausüben. Anstatt ihrer nichtssagenden, oft sagar falschen Accordenfolge, verbrämt mit allerhand alltäglichen, gemeinen Floskeln u. dgl., sollten sie sich lieber bemühen, gute vorhandene Compositionen, deren es für alle Zwecke und Ausführung aller Art gibt, tüchtig einzuüben, wodurch auch ihnen selbst der grösste Vortheil für ihre Ausbildung erwüchse, abgesehen davon, dass sie dadurch den Hauptzweck, der Erbauung förderlich zu sein, mehr erreichen würden."

Eben so wahr und zweckmässig sagen über diesen Punkt die vielbesprochenen preussischen Regulative vom 1. October 1854: „Nach diesem Gesichtspunkte ist .... der Unterricht im Orgelspiel zu gestalten und die Aufgabe des künftigen Organisten mehr in das sichere und bewusste Wiedergeben des Bewährten und in kirchlicher Anerkennung Stehenden, als in die Fähigkeit, selbst Neues zu bilden und eigene Wege zu gehen, zu setzen."

Dazu ist nun Körner's „praktischer Organist" ein vortreffliches Hülfsmittel. Die Anschaffung wird für Kirchen-Vorstände, ganze Sprengel u. s. w. dadurch erleichtert, dass bei directem Bezuge von 30 Exemplaren der Preis eines jeden auf 2 Thlr. gestellt ist, bei 12 Exemplaren auf $2^2/_3$ Thlr., für jedes einzelne auf 3 Thlr. L.

Beethoven und Paer.

An die Redaction der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

In einer Anmerkung zum Berichte über Beethoven's Fidelio in Paris*) wird die Frage aufgeworfen, woher Berlioz den Spass genommen habe, Beethoven ein dort näher bezeichnetes Witzwort zuzuschreiben. Ich habe ihm dasselbe vor längeren Jahren mitgetheilt, und mir selbst wurde es von jemandem erzählt, der es gewiss nicht erfunden, nämlich vom alten Paer selbst. Dieser, welchen ich in meinen Jünglingsjahren in Paris häufig sah und in dessen Charakter es lag, gegen Jedermann mehr als freundlich zu sein, sprach mir viel von seiner Bekanntschaft mit Beethoven in Wien und legte eine grosse Verehrung für letzteren an den Tag. Und so erzählte er mir auch, wie Beethoven eines Abends mit ihm ins Theater an der Wien gegangen, wo seine, Paer's, Leonora gegeben wurde. Beethoven habe neben ihm gesessen und, nachdem er ein Mal über das andere Mal ausgerufen: *„Oh que c'est beau, que c'est intéressant!"* endlich gesagt: *„Il faut que je compose cela."* Paer schien ganz stolz darauf, auf diese Weise die Veranlassung zu Beethoven's Composition des Fidelio gegeben zu haben, und es ist an der Wahrhaftigkeit dieser Erzählung aus seinem Munde wohl nicht zu zweifeln.

Ferd. Hiller.

*) Nr. 22, S. 173.

Nachschrift der Redaction. Sehr dankbar für die Mittheilung; jeder Zug, der zur Charakteristik Beethoven's und zur Entstehungsgeschichte seiner Werke beitragen kann, wird uns und jedem Leser willkommen sein. Wie Paer selbst die Sache erzählt hat, erscheint sie übrigens ganz anders, als bei Berlioz. Dort zeigt sich Beethoven unbefangen, ergriffen von dem, was er sieht und hört, und unwillkürlich sein Gefühl und seine Neigung, denselben Stoff zu componiren, aussprechend. Wie weit ist das entfernt von der *„rudesse humoriste"*, die Berlioz ihm zuschreibt, und von der malitiösen Ironie der Worte nach dessen Version: *„Votre opéra me plaît, j'ai envie de le mettre en musique!"*

Zur Sache selbst fügen wir hinzu, was Friedrich Treitschke, in jenen Jahren Regisseur und Theater-Dichter der beiden Hofbühnen in Wien und auf Beethoven's Wunsch Bearbeiter des Textes des Fidelio für die Wiederaufnahme der Oper im Jahre 1814, in seinem Aufsatze „Fidelio" in „Orpheus, musicalisches Taschenbuch für 1841", herausgegeben von Aug. Schmidt in Wien — sagt:

„Es war Ende 1804, als Freiherr von Braun, der neue Eigenthümer des k. k. privilegirten Theaters an der Wien, dem eben in voller Jugendkraft stehenden Ludwig van Beethoven antrug, eine Oper für jene Bühne zu schreiben. Durch das Oratorium „Christus am Oelberg" hegte man den Glauben, dass der Meister auch für die darstellende Musik, wie seither für Instrumente, Grosses zu leisten im Stande sei. Ausser einem Honorar bot man ihm freie Wohnung im Theater-Gebäude. Joseph Sonnleithner übernahm die Besorgung des Textes und wählte das französische Buch *„L'Amour conjugal"* [von

Bouilly], obgleich es schon mit Musik von Gaveaux versehen, auch italiänisch als Leonora von Paer componirt, nach beiden Bearbeitungen aber ins Deutsche übersetzt war. Beethoven fürchtete seine Vorgänger nicht und ging mit Lust und Liebe an die Arbeit, die Mitte 1805 ziemlich zu Ende gelangte."

Die erste Aufführung fand am 20. November Statt unter ungünstigen Verhältnissen: der Adel hatte die Residenz verlassen, die städtische Bevölkerung mied die Theater, so dass bei jenen ersten drei Vorstellungen das Publicum meist aus französischem Militär bestand.' (Vergleiche Schindler, Biographie Beethoven's, I., S. 118 ff.)

Es fragt sich nun: Wann wurde Paer's Leonora geschrieben und in Wien bei Anwesenheit Paer's aufgeführt?

Im Herbste 1798 erschien Gaveaux's *Amour conjugal* zum ersten Male in Paris. Dazumal lebte Paer in Wien, wo Beethoven seit 1792 sich ebenfalls befand. Paer blieb dort bis 1802; denn schon Ostern dieses Jahres trat er seine Stelle als Capellmeister in Dresden an, wo zugleich seine Gattin, geborene Riccardi, als erste Sängerin an der italiänischen Oper angestellt wurde. Von da folgte er im Jahre 1806 dem Kaiser Napoleon nach Warschau und nach dem tilsiter Frieden nach Paris, wo er bis an seinen Tod, den 3. Mai 1839, in sehr ehrenvoller Stellung blieb.

Seine „Leonora" kann also nur in den Jahren 1799 bis 1801 in Wien bei seiner eigenen Anwesenheit aufgeführt worden sein, oder allenfalls im Jahre 1803, zu Anfang dessen — nach Gerber's Lexikon — Paer Wien „wieder auf kurze Zeit besuchte und zu der dasigen Witwen-Akademie in den Fasten 1803 ein neues Oratorium schrieb."

In der Liste seiner Opern von 1799 bis 1803 bei Gerber fehlt die Leonora (1799 Camilla; 1800 Griselda, *Il Morto vivo*; 1801 Achilles, *Poche ma bone*, Der Brausekopf, Der lustige Schuster; 1802 *L'Intrigo amoroso*, sein Debut in Dresden; 1803 Die Wegelagerer, Sargino); danach könnte die Leonora 1802 geschrieben und Anfang 1803 in Wien aufgeführt worden sein, wo dann Beethoven den Eindruck, von welchem Paer später erzählte, erhalten, ihn bis zum folgenden Jahre bewahrt und dann den Stoff Sonnleithner für die von Herrn von Braun gewünschte Oper vorgeschlagen haben könnte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Ein Buch von Kempe: „Friedrich Schneider's Musikschule in Dessau", gibt interessante Nachrichten über dieses Institut, das nach Fr. Schneider's Tode noch eine Zeit lang von dessen Sohne Theodor Schneider fortgeführt worden, jetzt aber eingegangen ist, da Herr Theodor Schneider die Stelle eines Musik-Directors in Chemnitz angenommen hat. Kempe's Buch enthält auch ein vollständiges Verzeichniss der Schüler Fr. Schneider's; es sind deren 135, von denen — merkwürdig genug — schon 25 als bereits gestorben bezeichnet sind, die gegenwärtig kaum das 40. bis 45. Lebensjahr erreicht haben würden. Daraus aber den Schluss zu ziehen, dass die Musiker zumeist kein hohes Alter erreichten, ist nicht stichhaltig, da sich eben so viel Beispiele eines hohen Alters von Musikern gegen den frühen Tod von Mozart, F. Schubert, Mendelssohn, Schumann u. s. w. aufstellen lassen, z. B. Albrechtsberger, Clementi, Gluck, Haydn, Spohr u. s. w. Unter den Lebenden finden wir in dem gedachten Verzeichnisse unter Anderen Volkmann, Merkull, Stade, Franz, Willmers, Derckum, Saloman u. s. w. Ueber Schneider's Umgang mit seinen Schülern äussert sich Kempe also: Schneider war ein Verehrer strenger Sittlichkeit, verachtete aber alle Kopfhängerei. Ein sittlich freier Ton belebte seinen Unterricht; mit Strenge, ja, mit Härte verfolgte er jede Unanständigkeit. Betrug war ihm im höchsten Grade zuwider, und der Schüler, der nur Ein Mal seine Arbeit von einem anderen sich machen liess oder abschrieb, verlor sein Vertrauen auf immer. Niemals, selbst nicht beim heitersten Gelage, vergass er seine Stellung. Das Institut besass eine so genannte Quinten-Casse, d. h. eine Straf-Casse, in die für jede falsche Quinte und Octave eine Kleinigkeit gezahlt werden musste. In bestimmten Perioden fand ein Quintenschmaus Statt, wo es manchmal gar lustig herging und über die Policeistunde hinaus traulich gezecht wurde; aber der folgende Morgen um 7 Uhr sah den Meister gewiss stets zuerst in seinem Lehrzimmer, und wehe dem, der wegblieb. Dass unter den 135 Zöglingen auch leichtfertige Subjecte gewesen sein mögen, ist nicht zu bezweifeln, wirft aber auf die Anstalt selbst keinen Schatten. Dessau bedauert heute noch das Eingehen derselben, denn auch der materielle Nutzen war für die Stadt von Bedeutung. Auch Schneider's Lehrweise beleuchtet der Verfasser des erwähnten Werkes. Schon vor Marx sah Schneider als hohe Aufgabe der Compositionslehre an, „eine Bildungsschule für schaffende Künstler zu sein", aber auch, „dass sie nicht allein für Componisten, dass sie vielmehr für jedermann, der sich tiefer für Musik bilden, sich nicht bloss sinnlich oder in dunkelem Fühlen und Ahnen ihr annähern, sondern in ihr Wesen tief eindringen will, dass sie namentlich für Lehrer, Dirigirende und sonstige Vorgesetzte musicalischer Anstalten das unerlässliche und unersetzliche Bildungsmittel sei. Schneider war ein Vertreter der alten Kernschule u. s. w. Ihm ist die Harmonie die Basis der Musiklehre; aus der Harmonie entwickelt er die Melodie, auf den harmonischen Zusammenhang der Worte und der Töne gründet er den Rhythmus. Die Ton- und Intervallen-Lehre dient ihm zunächst als Eingang in die Accordenlehre, woraus er dann die Harmonielehre weiter fördert. Sein System ist mit dem Gottfried Weber's innigst verwandt, nur viel einfacher und klarer, natürlicher und lebendiger."

Man schreibt uns vom Mittelrheine: „Berlioz's Kritik über Wagner ist ein Curiosum sonder Gleichen. Dabei bewährt sich das in Oesterreich gebräuchliche Sprüchwort: Der Kessel straft den Ofentopf (Einer ist so schwarz wie der Andere). Der Franzose ignorirt das ungeheuerliche Sünden-Accumulat, das sich schon allein in seinem Requiem findet, vielleicht weil er wähnt, dieses Ungeheuer selbst sei schon vergessen. Hier liegt ein Exemplar davon. Auch der von Joseph Mainzer 1838 anatomirte Hector Berlioz liegt hier. Eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit sonder Gleichen! Wahrlich, man sollte sich die Mühe geben, die Gegenwart einige Blicke in diese beiden Werke thun zu lassen, weil der Moment hierzu ein geeigneter ist. Nicht unwahrscheinlich, dass gerade die Kritik dieses weit grösseren Verbrechers an der Kunst dem Richard Wagner mehr Schaden bringen werde, als dies alle deutschen Kritiker zusammen vermocht haben, weil — der Kritiker ein Franzose ist!"

Cöthen. Geehrter Herr Redacteur! Abgesehen von dem Scherz*) des Capellmeisters des himmlischen Reiches, Herrn Dschin-Tschong, in Nr. 15 Ihrer Zeitung, dessen „herrliches Werk“ der Art ist, dass dessen „Verbot bei Todesstrafe“ eine nicht genug zu preisende Wohlthat Sr. chinesischen Majestät bleibt, erlaube ich mir auf folgende Schrift aufmerksam zu machen: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst als Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben, dargestellt von Gottfr. Wilh. Fink. Mit acht Kupfertafeln Essen, bei G Bädeker. 1831.“ — Auf Seite 73 ist zu lesen: „Wunderbarer Weise findet sich nun diese älteste Tonkunst in ihrem eigenthümlich rhythmischen Tacte, in Mangel an Harmonie, d. i. der Mehrstimmigkeit des Tonspiels und des Gesanges, und in der uralten fünftönigen Tonleiter vollkommen so unter den Hochschotten wieder. Es fragt sich nun: Wie kam diese erste Tonkunst des fernen Orients in dieses westliche Bergland auf die hebridischen Inseln?“ — Auch Mendelssohn soll die fünf Obertasten ein „Recept zu Volksliedern“ genannt haben (vgl. N. Z, Nr. 3, S. 22), was auch bereits Beethoven in dem fünftönigen schottischen Liede (Nr. 7, S. 54) erkannt hat. L. Kindscher.

Herr Organist Langer in Leipzig, der langjährige verdiente Dirigent des Pauliner Gesang-Vereins in Leipzig, ist bei Gelegenheit des vierhundertjährigen Jubiläums der Universität Leipzig von der philosophischen Facultät daselbst zum Ehren-Doctor ernannt worden.

Hamburg. Die hiesige Bach-Gesellschaft unter der Leitung des Herrn G. Armbrust führte in der St.-Petri-Kirche unter Mitwirkung des Herrn Koch und des Fräul. Lüdecke aus Köln die *H-moll*-Messe, 1. Theil, und das Weihnachts-Oratorium, 2. Cantate, auf. Es ist zu beklagen, dass sich die Bach-Gesellschaft, trotz ihres erst kurzen Bestehens, schon an das grösste und schwierigste Werk Bach's, die hohe Messe, gewagt, indem sie sich dieser Aufgabe in allen Theilen nicht gewachsen zeigte. Wenn auch die Ausführung der Chöre ein fleissiges Studium erkennen liess und den Eifer und die Umsicht des Dirigenten bethätigte, so konnten doch Schwankungen nicht vermieden werden, die um so bedauernswerther erscheinen, als die Vorführung eines so riesigen Werkes nur eine ganz vollendete Ausführung duldet. Dass die Chöre zu schwach waren und deren Wirkung durch die Orgel und die Bleche oft paralysirt wurde, können wir weniger zum Vorwurf machen, wohl aber, dass die Tempi, besonders des Gloria, zu langsam genommen wurden, und dass die Rouladen so ganz ohne Schwung, ohne Adel abgesungen wurden, was besonders beim „*Et in terra pax*“ auffiel. Die Solisten waren, Herrn Koch vielleicht ausgenommen, unbefriedigend; der Bassist schlecht disponirt und das Orchester mit Kräften dritten Ranges besetzt. Zwei Orchester-Proben, darunter nur eine in der Kirche, scheinen uns doch für ein solches Werk zu wenig, wenn auch eine dritte diesmal nicht viel genützt hätte. Die Bach-Gesellschaft hat sich mit der Aufführung der hohen Messe offenbar übereilt, hätte aber jedenfalls für eine würdige Besetzung der Soli und des Orchesters keine Mittel scheuen dürfen. — Befriedigender war die Vorführung der hier schon einmal gehörten zweiten Cantate des Weihnachts-Oratoriums, und die anerkannte Fähigkeit des Herrn Armbrust verbürgt uns, dass die Gesellschaft inskünftige ihre Aufgaben wieder eben so zufriedenstellend lösen wird, wie es bisher geschehen ist. (Deutsche M.-Ztg. Nr. 22.)

Das beliebte thüringische Volkslied: „Ach, wie ist's möglich dann“, welches vielfach Mendelssohn zugeschrieben wurde, und zwar, wie uns schien, ohne Grund, soll den „Hamburger Nachrichten“ zufolge von dem kürzlich verstorbenen Louis Böhner componirt sein.

*) Ein Scherz, der, wie wir Herrn L. K. aus bester Quelle versichern können, durchaus harmlos und unschuldig war. Die Redaction.

Das schlesische katholische Kirchenblatt veröffentlicht eine Preis-Ausschreibung für die Composition einer leicht ausführbaren, kurzen, vierstimmigen Messe (lateinischer Text) mit Orgel-Begleitung. Einsendungs-Termin: 1. September 1860. Preis: 20 Thaler. Adresse: Dom-Capellmeister M. Brosig in Breslau.

Paris. Das Ministerium hat den Orgelbauern Merklin, Schütze & Comp., die hier und in Brüssel ihre Etablissements haben, seine grosse Zufriedenheit mit der Ausführung des Umbaues der Orgel in der Hauptkirche zu Rouen zu erkennen gegeben, und ihnen zugleich den Bau der Orgel in der Kathedrale zu Arras und einer anderen für eine hiesige Capelle aufgetragen. Herr J. Merklin, früher schon mit dem belgischen Leopolds-Orden decorirt, hat von der Königin von Spanien den Isabellen-Orden erhalten.

Nach Brandenburg a. d Havel. Herrn W. Sp Auf Ihre Anfrage kann ich Ihnen nicht sagen, ob der fragliche „Apparat“ in Deutschland käuflich zu haben ist. Am besten wenden Sie Sich desshalb nach London unter der Adresse: K. Mandel, Professor der Harmonie an der Militär-Musikschule. Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse de M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 25. KÖLN, 16. Juni 1860. VIII. Jahrgang.

Das siebenunddreissigste niederrheinische Musikfest.

II.

(S. a. Nr. 24.)

(Schumann's Sinfonie in *B-dur* — Händel's Samson.)

Das Concert des ersten Tages (den 27. Mai) begann mit der Sinfonie Nr. I. in *B-dur* von Robert Schumann.

Die Ausführung war genau und schwungvoll, bis zur Vollkommenheit trefflich in den Saiten-Instrumenten. Wie sie diese starke Seite des diesmaligen Fest-Orchesters offenbarte, so verrieth sie auch die Schwächen mancher Blas-Instrumente, z. B. der Hoboen, Fagotte, welche keineswegs mit dem Geigen-Quartett auf gleicher Höhe standen.

Das Publicum nahm jeden Satz der Sinfonie mit lautem Applaus auf; wir müssen der Wahrheit die Ehre geben und bemerken, dass es das erste Mal war, dass wir ein Orchesterwerk von Schumann hier am Rheine von dem ganzen versammelten Publicum mit so lebhaftem Beifalle gekrönt sahen. Auch die Sinfonie in *D-moll*, die auf einem früheren Musikfeste in Düsseldorf (1853), von Schumann selbst dirigirt, grossen Erfolg hatte, fand doch nicht so allgemein entschieden günstige Aufnahme, wie die jetzt aufgeführte. Wir sind weit entfernt, diese günstige Aufnahme vorzüglich der vortrefflichen Ausführung zuzuschreiben: der innere Werth des Werkes trat nur durch diese so hervor, dass er nothwendig zur vollen Anerkennung kommen musste.

Wer das rheinische Publicum kennt, wird sich über diese Anerkennung, die man eine späte nennen könnte, nicht wundern. Es hat zwei charakteristische Eigenschaften: es ist sehr empfänglich für das Kunstschöne, das ihm in Einfachheit und Wahrheit und in vollendeter Form entgegentritt, aber zugleich so selbstständig und eifersüchtig auf sein eigenes Urtheil, dass jede übertriebene Anpreisung, zumal wenn sie von einer Coterie ausgeht oder danach schmeckt, allein hinreichend ist, um es in die Opposition zu treiben. Wenn es z. B. bei der Erscheinung von Schumann's dritter Sinfonie in *Es-dur* hiess: „Das neue Werk Schumann's reiht sich kraft der umfassenden Weltanschauung, die es in sich birgt, den Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst als geschichtlich nothwendiges Glied an und stellt sich somit dem Bedeutendsten, was geleistet worden, ebenbürtig zur Seite. In Beethoven's Werken der letzten Periode findet es seinen Ausgangspunkt [also die III., IV., V., VI., vielleicht auch die VII. und VIII. Sinfonie Beethoven's liegen weit dahinter!] und bei ihnen zunächst das Verständniss seines Inhalts" [also nur zunächst; das Studium von Beethoven's letzten Werken vermag mithin das Verständniss Schumann's nur erst anzubahnen!!] — so ist so etwas genügend, die vernünftigen Kunstfreunde am Rheine nicht bloss zum Lachen zu reizen, sondern es empört sie und verschliesst ihr Ohr dem willigen Anhören.

Gegenwärtig wirkt dieselbe Sippschaft durch ihr negatives Verhalten gegen Schumann bei uns und in vielen Gegenden Deutschlands für ihn, und zwar aus denselben Gründen. Sie will das Publicum nämlich, indem sie Schumann fallen lässt, mit Gewalt in die Hallen führen, die Kritiker aber gar nicht hineinlassen, in denen sie die Bilder „unserer drei grossen Zukunftsmusiker Berlioz, Wagner und Liszt" aufgestellt hat, und von ihnen rühmt, „dass sie nie gesonnen waren, bei der Kritik erst um ein Maturitäts-Zeugniss zu betteln, das sie von Gottes Gnaden mit auf die Welt brachten und durch Werke, nicht durch Worte bethätigen." (N. Leipz. Zeitschr. f. Musik, 1858, Nr. 7.) Dadurch erreicht sie gerade das Gegentheil ihrer Absicht; sie macht alle Welt aufmerksam auf den grossen Unterschied zwischen Schumann und den „Zukunftsmusikern"*), und hat eine Reihe von jüngeren

*) Herr Wagner wird sich auch aus diesem Citate, wie aus

talentvollen Componisten, die Schumann hoch verehren und in gewisser Hinsicht seine Schule bilden, bereits dahin gebracht, sich öffentlich gegen die ihnen zugemuthete Verwandtschaft mit den Zukunftsmusikern zu verwahren. Mehr als lächerlich ist übrigens die Dreistigkeit der Behauptung in dem citirten Passus, die genannten Zukunftsmusiker bedürften keiner „Worte", um ihr Genie zu bethätigen, da es sattsam bekannt ist, dass niemals ein Componist so viel Worte von sich selbst und über seine eigenen Werke gemacht hat, als Wagner und Liszt!

Von diesen Neologen um jeden Preis kommen wir durch die Aufführung von Händel's Samson an demselben ersten Festtage auf die Paläologen um Alles in der Welt, worunter wir nicht die Verehrer des Alten und Monumentalen in der Tonkunst, sondern die Fanatiker für die Werke der Alten, von denen sie auch keine Note missen wollen, verstehen, weil sie jeder einzelnen eine Heiligkeit und Unverletzbarkeit beilegen, an die der Meister selber nicht gedacht hat.

Gegen diese müssen wir uns, wie wir schon oft gethan, wenn es sich um Aufführungen vor dem grossen Publicum handelt, durchaus erklären, auch wenn diese Aufführungen die Werke der grössten Meister des vorigen Jahrhunderts, Bach und Händel, betreffen.

Die Vorwürfe, welche die eingefleischten Alterthümler den Aufführungen Händel'scher Oratorien, wie sie gewöhnlich in Deutschland Statt finden, machen, betreffen zwei entgegengesetzte Dinge, Zuthat und Wegnahme.

In Hinsicht auf Zuthat sind sie im Ganzen nachsichtiger und fügsamer, da diese nur die Ergänzung der Instrumentirung betrifft, deren Unentbehrlichkeit sich zu stark aufdrängt, zumal da wir bis jetzt keine Orgeln in unseren Concertsälen haben, und, hätten wir sie, keinen Händel, der sie spielte, wie Händel sie sich gedacht. Ausserdem imponirt ihnen auch wohl der Name Mozart, der sich von jenen Zuthaten nicht trennen lässt. Uebrigens begehen sie durch diese Concession eine grosse Inconsequenz gegen ihre Grundsätze; denn der Messias von Händel und Mozart ist ja schon nicht mehr reiner Händel, wie sie ihn durchaus haben wollen. Schon Adam Hiller fühlte bei seinen Aufführungen des Messias, in der Domkirche zu Berlin den 19. Mai 1786 (300 Mitwirkende) und in der Universitätskirche zu Leipzig 1786 und 1787, das Bedürfniss, die Wirkung des Orchesters durch Oboen, Flöten, Waldhörner und Posaunen zu verstärken. Mozart wurde durch van Swieten dazu veranlasst und instrumentirte Acis und Galathea, die Ode auf den Cäcilientag, das Alexanderfest und den Messias.

Allerdings ist auch gegen diese Mozart'schen Bearbeitungen mancherlei, oft auch nicht mit Unrecht, vorgebracht worden; auffallend ist aber, dass gerade die historischen Aesthetiker der Musik das Verdienst jener Bearbeiter um das Bekanntwerden, die Verbreitung und Anerkennung Händel'scher Musik, also um die Geschichte seiner Oratorien in Deutschland, fast gar nicht in Anschlag bringen. Ohne diese Bearbeitungen wären die Schätze Händel's vielleicht noch ein Menschenalter länger begraben geblieben und an eine deutsche Händel-Gesellschaft noch lange nicht zu denken gewesen!

Uebrigens ist in Bezug auf diese ganze Frage die Bemerkung O. Jahn's sehr zu berücksichtigen, „dass der historische Sinn, welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, die ihm der Künstler gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, der Zeit Mozart's fehlte." — Hat die jetzige Zeit denn aber diesen Sinn? In Bezug auf „Anerkennung" durch Kritik und gelehrte Analyse allerdings; allein auch in Bezug auf „Wiedergabe", auf Ausführung vor dem grossen Publicum — ich meine nicht die rohe Menge, sondern das musicalisch gebildete und musikliebende Publicum —, vor dem Publicum, das an die Instrumental-Klangfülle Mozart's und Beethoven's gewohnt ist? Das möchten wir nicht zu behaupten wagen. Auch glaubt Jahn selbst nicht daran; denn er schliesst den Abschnitt, der die Mozart'schen Bearbeitungen Händel's betrifft, mit folgenden Worten (Th. IV. S. 467):

„Die philologisch-historische Auffassung, welche die Bildung unserer Zeit so sehr durchdringt, dass wir unsere Literatur und Kunst ganz vorwiegend von diesem Gesichtspunkte aus betrachten [die Gelehrten, ja; das Volk aber wahrlich nicht], verlangt, dass der Genuss eines Kunstwerkes auf historischer Einsicht und Würdigung begründet sei, und dass dieses ganz so, wie es der Künstler geschaffen hat, zur Darstellung komme. Dass diese im Princip richtige Forderung bei der Reproduction musicalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt, ist eben so gewiss, als es zweifelhaft ist, wie weit das grosse Publicum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muss, für diese Weise des Geniessens fähig ist; jedenfalls ist sehr zu wünschen, dass nicht die Gelehrten den Ton angeben."

Wir gehen noch weiter und fragen, ob es überhaupt für die Kunst und insbesondere für die Tonkunst und ihre Erzeugnisse wünschenswerth und erspriesslich sei, dass wir mit überwiegender historischer Auffassung an die Würdigung und den Genuss derselben gehen, und sind sehr geneigt, diese Frage zu verneinen, auf die Gefahr hin, für

vielen anderen, wieder überzeugen, dass seine Partei und ihre Verfechter diesen Namen, mag ihn nun erfunden haben, wer da wolle, gebraucht und dabei sogar den Mund recht voll genommen haben.

einen blossen Gefühlsmenschen gehalten zu werden. Das historische Geniessen erfordert ein Sichzurückversetzen in eine andere Zeit, in eine andere Gefühls- und Anschauungsweise, mithin eine vorherrschende, beim Geniessen stets wachsame Verstandes-Thätigkeit, eine Abstraction. Diese ist aber der Gegensatz der Gefühlsthätigkeit, der Tod jenes überwältigenden Eindrucks der Musik auf das menschliche Herz und Gemüth, gegen den der historisch Geniessende geradezu auf seiner Hut sein muss; er bringt es nur zum Interesse, während der, der sich rein an das Kunstwerk, wie es vor ihn hintritt, hingibt, unmittelbar davon ergriffen und begeistert wird.

Der zweite, gewöhnlich noch stärker betonte Vorwurf betrifft die Auslassungen einzelner Nummern bei den Aufführungen; nur auf diese, auf die Aufführungen, kann sich von der anderen Seite die Widerlegung desselben beziehen, da es keinem Menschen einfallen wird, bei der Herausgabe Händel'scher Oratorien willkürliche Unterdrückung einzelner Theile des Ganzen vertheidigen zu wollen.

Man muss aber durchaus die zwei Dinge, Aufführung und Herausgabe, unterscheiden. In Bezug auf letztere wird Niemand denen das Wort reden, die sich für berechtigt halten sollten, sich bei dem zu begnügen, was man nur eben einmal hat*). Wir können überhaupt nicht glauben, dass es noch Leute gibt, welche wirklich solche Ansichten hegten. Gerade weil man endlich auch eine deutsche Ausgabe des vollständigen, sowohl im Allgemeinen als in jedem einzelnen Werke vollständigen, Händel wünscht, hat man den Verein zur Gesammt-Ausgabe seiner Werke mit Freuden begrüsst, und gewiss würde die ganze musicalische Welt gegen den Steine aufheben, der sich bei einem Abdrucke des bereits Vorhandenen begnügen oder gar ihn befürworten wollte.

Etwas ganz Anderes ist es mit der Bearbeitung oder, richtiger gesagt, der Einrichtung eines Werkes von Händel zur öffentlichen Aufführung. Erlaubt sich eine solche Einrichtung eine Zurechtmachung durch Auslassung einzelner Nummern eines Oratoriums und Einschiebung von Stücken aus einem anderen, wie es wohl schon einmal geschehen (in der Bearbeitung des Jephta), so ist dieses allerdings zu verdammen. In einem solchen Verfahren liegt eine Anmaassung, die unerträglich ist, weil nur Händel allein zu solchem Thun berechtigt war. Dass er aber von dieser Berechtigung häufig und oft auf sehr auffallende Weise Gebrauch gemacht hat, ist heutzutage kein Geheimniss mehr. Wenn jedoch neuere Bearbeiter sich auf diese Thatsache zu ihren Gunsten steifen wollen, so ist das eben so verwerflich, als wenn die fanatischen Händel-Gläubigen Aug' und Ohr dagegen verschliessen und sie gänzlich ignoriren.

Man vergleiche nur z. B. unseren Artikel über das Oratorium Esther in Nr. 43 des Jahrgangs 1859 dieser Blätter, in welchem nach den authentischen Beweisen, die J. Jos. Maier und F. Chrysander geliefert haben, das Verfahren Händel's nachgewiesen ist.

Dass aber schon durch Auslassungen einzelner Nummern bei Aufführungen die Händel'schen Oratorien eine „furchtbare Verunstaltung" erleiden sollten, können wir nicht zugeben. Wir halten vielmehr die Verkürzungen derselben für nothwendig, wenn wir sie unseren Concerten und Musikfesten erhalten wollen; nur versteht es sich von selbst, dass diese Verkürzungen nach richtigen Grundsätzen ausgeführt werden müssen, d. h. die dramatische Handlung, wenn eine solche vorhanden ist, darf dadurch nicht unverständlich und der Haupt-Charakter des Werkes dadurch nicht verwischt oder verdunkelt werden. Diejenigen, welche jedes Oratorium von Händel als einen Bau betrachten, der einstürzt, sobald ein Stein daraus hinweggenommen wird, würden Mühe haben, diese Ansicht vor unbefangenen Richtern auch nur aus einem einzigen derselben zu beweisen. Sie vergessen gar zu oft, dass Händel Musiker war und dass musicalische Rücksichten ihm oft die vorherrschend, zuweilen die allein leitenden gewesen sind.

Im Judas Maccabäus, um nur Ein Beispiel zu geben, wiederholt sich die ganze Handlung und die durch sie hervorgerufenen Stimmungen und lyrischen Ergüsse. Klage, Ermuthigung, Sieg bilden den Inhalt von Theil I. und Theil II. bis Nr. 7. Mit Nr. 8 (*Largo, C-moll*) fängt die ganze Geschichte wieder von vorn an: Klage, Ermuthigung, Sieg! Wenn nun (im ersten Theile) ein Sopran (*Andante* in *A-dur*) „die goldene Freiheit" besingt, unmittelbar darauf ein Tenor (*Larghetto* in *E-dur*) „die Freiheit, welche das Licht des Tages verschönert", preis't, und darauf Sopran und Tenor in einem Duett (*Andantino, A-dur*) „die süsse Freiheit" anrufen, wird man dann behaupten wollen, dass durch Ausscheidung einer oder auch zweier von diesen Nummern das Ganze aus seinen Fugen gerissen und die Einheit ganz und gar verletzt werde?

Wie soll endlich — wenn wir auch mit den Fanatikern durch Dick und Dünn gehen wollten — die Authenticität der Vollständigkeit festgestellt werden? Welche von den bekanntlich unter einander abweichenden und an Zahl der Nummern in den einzelnen Werken sehr verschiedenen Ausgaben oder Handschriften soll denn dafür Bürgschaft geben? Haben wir doch sogar für manche Einlagen in den Anhängen oder in späteren Abschriften nicht einmal

*) Vergl. „Ueber Aufführungen und Bearbeitungen Händel'scher Oratorien." Niederrh. Musik-Zeitung, 1858, Nr. 11 und 12, S. 81 ff.

Sicherheit für die Autorschaft Händel's! Und so könnte es leicht kommen, dass die Parteigänger der unantastbaren Vollständigkeit auf der Aufnahme von Stücken beständen, die vielleicht nicht einmal von Händel herrührten.

Um nun auf Samson im Besonderen zu kommen, so hat allerdings die Bearbeitung durch den übrigens wissenschaftlich und musicalisch gebildeten J. F. von Mosel etwa sechszehn Nummern, Arien mit Recitativen, ein Duett und einen kleinen Chor weggeschnitten, unter ihnen manche, die der Wiederaufnahme vollkommen würdig sind. Dass aber, wie es in dem oben angezogenen Aufsatze heisst, durch deren Auslassung „dem Werke wie geflissentlich (!) der Kern ausgebrochen", dass der Samson dadurch „travestirt", dass er in dieser Gestalt „eine Missgeburt von Oratorium sei, welche die Zuhörer als normales Kunstwerk hinnehmen", — ist eine Behauptung, welche sich, ihr Motiv mag noch so edel sein, als zelotische Uebertreibung kennzeichnet und durch die Tausende, die von dieser „Missgeburt" einen tiefen Eindruck empfunden haben, widerlegt worden ist.

Samson ist eine wahre Tragödie, und auch die Mosel'sche Bearbeitung hat den Kern der tragischen Handlung bewahrt. Zur Charakterisirung des Helden ist allerdings die Wiederherstellung von einigen Recitativen und Arien desselben sehr zweckmässig; desshalb hat F. Hiller für die Aufführung in Düsseldorf im ersten Theile zwei derselben: Recitativ und Arie in *C-moll, Largo,* $^3/_4$-Tact: „Warum verkündete ein Engel mich?" und die heroische Arie in *B-dur, Allegro,* $^4/_4$-Tact: „Warum schläft Juda's Gott?" —im zweiten Theile die Arie in *D-moll, Larghetto,* $^{12}/_8$-Tact: „Dein Reiz, er brachte Verderben mir", als Erwiderung auf die ebenfalls wieder aufgenommene Arie der Dalila in *A-dur, Larghetto,* $^4/_4$-Tact („Der Taube gleich", Triller-Arie mit Solo-Violine), mit bescheidener Ergänzung der Instrumentirung der Mosel'schen Partitur eingefügt, was als eine wirkliche Bereicherung derselben und als eine Verschönerung zu betrachten ist. Den Auftritt zwischen Dalila und Samson noch weiter nach der Original-Partitur auszudehnen, ist nicht anzurathen; wer fühlt nicht, dass nach dem dramatischen Leben, das in ihm herrscht, die betrachtende Arie Samson's: „Heil sei dem Mann, der fand ein treues Weib — o selt'ner Fund! —sein Lebensweg ist sanft" —und die nüchterne Reflexion des Chores:

„Der Rathschluss Gottes gab dem Mann,
Dass ihm das Weib sei unterthan.
So wird sein Leben sanft verbracht,
Frei von des Weibes Eigenmacht" —

den Eindruck des Vorhergehenden nur schwächen muss?

Die nun folgende Scene, in welcher der Riese von Gath, Harapha in der Original-Partitur geheissen, auftritt, hat für die Entwicklung der Handlung so gut wie gar keine Bedeutung, und da doch einmal Verkürzungen in den Händel'schen Oratorien nothwendig sind (was selbst der Verfasser des oben genannten Aufsatzes anerkennt), so hat Mosel einen ganz guten Tact bewiesen, als er dieses Zwischenspiel nicht aufnahm, zumal da die ewig wiederholte Verhöhnung des blinden und gefesselten Helden und die renommistische Prahlhanserei des Riesen den sonst so edel gehaltenen tragischen Charakter des Textes geradezu entstellen.

Die Aufführung am ersten Pfingsttage machte einen ausserordentlichen Eindruck. Sie gehörte aber auch in dem bei Weitem überwiegenden Theile zu den besten und glänzendsten, die wir je gehört haben. Frau Bürde-Ney (Dalila) bewährte sich durch den einfachen und tief empfundenen Vortrag ihrer Partie als eine echte Künstlerin, die durch die Triumphe, die sie auf ihrer theatralischen Laufbahn feiert, den Sinn für das Einfach-Edle der ernsten Musikgattung nicht verloren hat, aber auch im vollen Besitze der Mittel ist, die erfordert werden, um sowohl durch Fülle und Wohlklang der Stimme, als durch gebildeten Ausdruck diese Musik zu voller Geltung zu bringen.

Fräulein Francisca Schreck (Micah) hat sich bei uns längst in dem Rufe einer vortrefflichen Oratoriensängerin befestigt. Ihre schöne, volle, zwar nicht sehr umfangreiche, aber in allen Tönen egale Stimme von echtem Alt-Timbre ist ganz vorzüglich für die oratorischen Partieen geeignet, und die Vortragsweise hat durch richtige Declamation und Wärme des Gefühls an dramatischem Ausdruck, der jedoch niemals in Affectation übergeht, bedeutend gewonnen.

Herr Schnorr von Carolsfeld (Samson) imponirte durch eine volle und kräftige Tenorstimme von Baritonfärbung, welche ihn besonders befähigte, dem heroischen Elemente seiner Partie auf glänzende Weise gerecht zu werden. Wenn wir nun noch erwähnen, dass Stockhausen den Manoah sang, so brauchen wir wohl für niemanden, der diesen Sänger gehört hat, hinzuzufügen, dass diese Solo-Partie dieses Mal so bedeutend hervortrat, wie wohl kaum irgendwo bei früheren Aufführungen.

Der Chor, der im Anfange nicht recht zu voller Dreistigkeit und Zuversicht zu kommen schien, entwickelte nach und nach eine herrliche Kraft und prächtigen, frischen Stimmenklang neben grosser Präcision. Seine Leistungen im zweiten und dritten Theile waren gross und schön, ergreifend und oft im Einklange mit dem starken Orchester von überwältigender Wirkung. Aber auch das Publicum zeigte sich solcher Leistungen würdig, denn fast alle Chöre wurden mit anhaltendem, stürmischen Applaus aufgenommen.

Beurtheilungen.

1. Sechste Messe, *D-moll*, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass mit Violoncell und Orgel, componirt von W. E. Horak, Chor-Director in Prag, Ehren-Mitglied des Mozarteums. Breslau, Leuckart. 2 Fl.
2. Graduale von demselben mit derselben Besetzung für Tenor-Solo. Preis $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Es gibt auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik gegenwärtig drei Parteien; die Einen wollen ausschliesslich das Mittelalter, die Anderen lieben mehr Modernes, die Dritten suchen vermittelnd Beides möglichst zu vereinigen. Wem da Recht zuzuerkennen ist, dürfte schwerer, als man glaubt, endgültig zu entscheiden sein; die Zeit wird wohl auch hier läuternd wirken. Bis dahin mögen die drei Lager friedlich neben einander bestehen. Die hier verzeichneten Compositionen zählen zur zweiten Classe; Schnabel könnte mit Vorbild gewesen sein; auch in Mozart's ersten Messen mag der Componist Studien gemacht haben. Die Melodie herrscht durchweg vor; selbst in Chorsätzen führt eine Stimme den Vorsitz und ist maassgebend. Die contrapunktischen Verschlingungen scheinen wohl der leichteren Fasslichkeit halber ausgeschlossen worden zu sein; dass jedoch der Componist in ihnen heimisch ist, beweisen die mitunter eingeflochtenen fugenartigen Sätze. Die Instrumentation ist einfach und gewählt; die beigegebene, geschickt gearbeitete Directions-Stimme ermöglicht es einem geübten Orgelspieler, das Werk auch ohne Instrumente aufzuführen.

3. Theoretisch-praktische Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges von Stephan Lück, Dom-Capitular in Trier. Zweite Auflage. B. Braun in Trier.
4. Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche, herausgegeben von ebendemselben. Ebendort. 2 Bände.

Diese zwei Werke gehören unbedingt in die erste Classe. Das erste, die Anleitung, beschäftigt sich nach einem kurzen geschichtlichen Ueberblicke mit den unvermeidlich zu wissenden grammaticalischen Regeln der Musik überhaupt und der Gesangeskunst speciel. Sehr fasslich sind da namentlich die Erörterungen über die alten Tonarten, deren Entstehung, Charakter und Vortragsweise; überhaupt fehlt kein Terminus von Belang, der nicht erklärt wäre. Die zahlreichen Uebungs-Beispiele ergänzen das theoretisch Vorgetragene; es ist kein Zweifel, dass diejenigen, welche den Lehrgang des Büchleins genau befolgen, grossen Nutzen daraus ziehen werden. Ueberflüssig ist die Bemerkung, dass der Verfasser die zahlreichen Vorurtheile und Bedenken, welche gegen die alte Musik erhoben werden, nicht theilt; er wünscht sogar, dass in den Schulen mit der Vorbereitung derselben begonnen werde. In der That ist wenig zu hoffen, wenn die Gesangkräfte nicht schon früh dazu vorgebildet werden.

Dieser seiner Ueberzeugung gab der Verfasser thatsächlichen Ausdruck in dem sub Nr. 4 verzeichneten Sammelwerke, dessen erster Band 15 *Missae* und 1 *Requiem*, dessen zweiter 80 Motetten enthält. Die Namen der Verfasser entheben aller weiteren Kritik; man begegnet dort Lotti, Galuppi, Casini, Bernabei, Canniciari, Caldara, Casali, Casziolini, Palestrina, Händel, Lasso, Vittoria, Menegali, Allegri, Perti, Martini, Berchem, Anerio, Vechi, Croce, Viadana, Colonna, Pitoni, Calegari, Pisari, Cifra, Prenner, Foggia, Giorgi, Nanini, Palota, Willaert, Marenzio, Tamburini, Soriano u. s. w. Es ist somit die ganze Zeit der classischen Kirchenmusik vertreten; es finden sich auch leichter verständliche Compositionen, deren Aufführung auch den kleinsten Chören möglich ist. Unter den Missen ist die berühmte *Papae Marcelli*, unter den Motetten stehen Psalmen, *Magnificat*, Responsorien für die Charwoche, marianische Antiphonen, *Tantum ergo*, *Te Deum*. Die Notirung ist modern, die Tonhöhe der Zeit angepasst, selbst die Tactart oft verändert (?); ferner ist die Bewegung näher bestimmt und dem lateinischen Texte eine deutsche Uebersetzung beigefügt. Selbstverständlich müssen die Werke ohne Orgel gesungen werden. Das Ganze ist wohlfeil und handsam.

5. Psalm 137 für Chor, Solo und Orchester von Georg Vierling. Op. 22. Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Clavier-Auszug 1 Thlr. Breslau, Leuckart.

Das Höchste in jedem Kunstzweige gehört der Religion; die religiöse Kunstschöpfung soll demnach auch das Edelste und Grösste im Menschen in Anspruch nehmen. Dass die Componisten, ich meine die von der Gottheit dazu Geweihten, derselben Ueberzeugung waren, beweis't der hohe Ernst, mit dem sie an religiöse Tonwerke gegangen; und wenn das Werk zuweilen hinter dem Willen und der Erkenntniss zurückblieb, so fehlte eben die künstlerische Durchtiefung oder der moralische Kern. Was ist nun nach diesen Grundsätzen, die allerdings streng sind, wie es das kirchliche Gebiet erheischt, von Vierling zu halten? Meine Meinung beruht auf der gründlichen Durchsicht des vorstehenden Werkes allein, kann sich also nur auf dieses beschränken. Die Composition des Psalmes 137 aber hat mich lebhaft befriedigt; es bekundet sich der Componist als höchst gewandt in der Handhabung der contrapunktischen Formen, von der einfachsten Imitation

an bis zur complicirtesten Fuge. Belege dafür sind der erste und der letzte Satz. Einige Unklarheiten, veranlasst durch zu häufige, oder besser gesagt: zu lange forttönende Durchgangs-Noten, dürften durch sehr präcisen Vortrag aller Stimmen ausgeglichen werden; gleichwohl wird der Componist wohl daran thun, solche Herbheiten, die leicht vermeidbar sind, zu umgehen; es kann dadurch die Einbürgerung seiner Werke nur gewinnen. Die Musikwerke werden zuletzt doch für das Publicum geschaffen; dieses hat daher auch wohl ein Recht, zu verlangen, dass das, was ihm geboten wird, verständlich und seinem Ohr und Gemüth wohlthuend sei. Dass der Componist der Tenorstimme einen Solo-Vortrag gab, kann nicht getadelt werden; es steht die individuelle Auffassung der Psalmverse dem Künstler jedenfalls frei, und es ist für dieselben ein Beweis ihres universalen Charakters, dass trotz der ihnen innewohnenden unverrückbaren Basis gleichwohl Jeder sie seinen Gefühlen und seiner Anschauung anpassen kann. Das Recitativ ist wundersam schön und ausgezeichnet instrumentirt; die Worte sind psychologisch ganz richtig erfasst und demgemäss in Töne umgesetzt und verschiedenen Rhythmen angepasst. Vielleicht findet ein überstrenger Kritiker sie zu dramatisch und menschlich leidenschaftlich gemalt; aber wer kann die Gränze genau bezeichnen? und ist nicht die ergreifende Scene eine durchweg dramatische im reinsten Sinne dieses Wortes? Der Componist denkt sich den Führer oder Hohenpriester des israelitischen Volkes, zurückerinnernd seine Zuhörer an die Knechtung und den Hohn, den die Väter erfahren. Wie schön und leicht erklärt sich dann die Auffassung des Ganzen! Vierling ist auf dem besten Wege; der religiösen Kunst wird er, wenn er nicht ermüdet in seinem ernsten, freilich wenig lohnenden Streben, noch viele schöne Kunstblüthen heranreifen lassen. Uebrigens theilt Vierling, was ich nur nebenher erwähnen will, mit Gottwald und Ulrich zugleich das Verdienst des geistreichsten Arrangements classischer Meisterwerke, z. B. von Mozart's und Haydn's Sinfonieen für Clavier und Violine und der Clavier-Concerte des ersteren für vier Hände. Mag vielleicht der Musikgelehrte solchen Arbeiten weniger Dank wissen, als die darauf verwandte Mühe und die dazu erforderlichen Kenntnisse ansprechen können, so wird doch durch solche Arrangements die Einbürgerung dieser unverwelklichen Kunstblüthen in die Familien erleichtert, und ist der Besserung des nicht wenig gesunkenen Geschmackes sicher mehr damit gedient, als durch tausend Potpourris und Divertissements aus Opern und dergleichen. M.

Aus Aachen.

Den 9. Juni 1860.

Unsere Concert-Saison hat Sonntag den 3. Juni auf eine glänzende Weise mit der Aufführung von J. Haydn's „Schöpfung" geschlossen. Das herrliche Werk hat seinen alten Zauber auf das ausserordentlich zahlreiche Publicum geübt, welches das schöne, neu restaurirte und prächtig erleuchtete Theater-Local füllte. Unser Chor hat darin wiederum seinen Ruf auf tapfere Weise bewährt, und ihn überhaupt im ganzen Verlaufe des Winters, der seine Tüchtigkeit und seinen Eifer auf harte Proben stellte, immer mehr befestigt. Die Chöre wurden in Präcision, Schwung und Ausdruck vortrefflich ausgeführt, von unserem Musik-Director Wüllner mit gewohntem Geschick geleitet, und durch das richtige Maasshalten in den Tempi wurde ihnen der Charakter von Glanz und Majestät, den der Altmeister hineingelegt hat, vollständig bewahrt.

Die Soli waren in den Händen von Frau Catharina N., geb. D., Ihrer früheren Mitbürgerin, und den Herren Göbbels, Hill und Ackens. Frau N., welche die grosse Gefälligkeit hatte, die schwierige Aufgabe der Durchführung beider Sopran-Partieen, des Gabriel und der Eva, zu übernehmen, hat einen Triumph gefeiert, wie wir ihn in unserem Theater nur selten erlebt haben. Wenn schon in den beiden ersten Theilen des Werkes das Publicum von ihrem süssen und lieblichen Gesange entzückt war, so haben doch der innige Ausdruck und die hinreissende Wahrheit des Gefühls in dem dritten Theile die Zuhörer dermaassen enthusiasmirt, dass sie kaum wussten, wie warm sie die Bewunderung für die Sängerin und die Dankbarkeit für diesen wiederholten Beweis der Gefälligkeit an den Tag legen sollten, den Frau N. ihren neuen Mitbürgern gegeben, deren Sympathieen sie sich ganz und gar erobert hat. — Herr Göbbels gab uns in der Partie des Uriel das volle Maass seines schönen Talentes, und wenn wir einen vortrefflichen Vortrag der Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan", erwarteten, so müssen wir sagen, dass diese Erwartung nicht nur vollständig gerechtfertigt wurde, sondern dass dieser Erfolg keineswegs denjenigen beeinträchtigte, den er durch den heroischen Vortrag der Arie: „Nun schwanden vor dem heil'gen Strahle", errang. — Herr Ackens hat Frau N. in der von ihm übernommenen Partie des Adam ganz vortrefflich unterstützt. — Die Fortschritte, welche Herr Hill von Frankfurt seit seiner letzten Mitwirkung in unseren Concerten gemacht hat, sind sehr bedeutend. Seine Stimme hat nicht nur an Fülle gewonnen, sie ist auch edler geworden. Sein Vortrag der Partie des Raphael hat einen Grad von Vorzüglichkeit erreicht, der ihm einen ehrenvollen Platz unter den

Oratoriensängern unserer Zeit sichert. Das Publicum hat ihn mit lebhafter Theilnahme angehört und ihm stürmischen Applaus gespendet.

Da sich unsere musicalischen Zustände bedeutend heben und vervollkommnen, so ist es um so erfreulicher, dass unser Gemeinderath in richtiger Erkenntniss des Grundsatzes, dass die Begünstigung der geistigen Bestrebungen auch stets dem materiellen Wohle einer Stadt zu Nutz und Frommen gereiche, den Bau eines neuen, grossen Concertsaales beschlossen hat. N.

Orgelbau in Rheinpreussen.

Während es in Köln von der Aufstellung einer würdigen Orgel im grossen Saale des Gürzenich, als Schlussstein und Hauptzierde des prächtigen Baues, wieder ganz still ist, Elberfeld sich mit der Ausfüllung des Orgel-Gehäuses in seinem schönen neuen Concertsaale keineswegs zu beeilen scheint, ist in Barmen dem Hause Adolph Ibach Söhne bereits der Auftrag zur Aufstellung einer sechszehnfüssigen Orgel mit drei Manualen und Pedal, 44 Stimmen im Ganzen, in dem Concertsaale des Gesellschafts-Vereins „Concordia" ertheilt worden. Das ist sehr ehrenwerth und sehr erfreulich für die Kunst, da es in letzterer Hinsicht einen Fortschritt bedeutet, der einem bisher sehr auffallenden Mangel in Deutschland abhilft. Denn ist es nicht zu bedauern, dass unsere Concertsäle nicht die Möglichkeit bieten, Leistungen auf dem prachtvollsten Instrumente, das die Menschen erfunden haben, und das in den neuesten Zeiten so ausserordentlich vervollkommnet worden ist, darbieten zu können? Man weiss, was für Hemmnisse und Umstände den Orgel-Concerten in Kirchen entgegenstehen, und es liegt auch in der Natur der Sache, dass nur ausnahmsweise die Kirche zu rein musicalischen Zwecken — zumal gegen ein bestimmtes Eintrittsgeld — hergegeben werden kann. Somit geht denn die ganze reichhaltige Orgel-Literatur, welche die grössten Meister von Bach und Händel an so herrlich ausgestattet haben und die so viel musicalische Tiefe enthält, wie kaum eine andere Musik-Gattung, für die grösseren Kreise der Tonkunstfreunde fast verloren. In Deutschland gibt es gar viele Organisten, die zuweilen Präludien und Fugen, Orgel-Sonaten, Trio's u. s. w. einsam in ihrer Kirche sich selbst oder zwei bis drei Musikern oder Orgelfreunden vorspielen — wenn sie, wohlgemerkt! auch dazu erst die Erlaubniss der vorgesetzten kirchlichen Behörden an Wochentagen oder an Sonntagen ausser der Kirchzeit erlangen. So muss man es denn sehr anerkennen, dass endlich eine Stadt den Beschluss fasst, eine Orgel auch in ihrem Concertsaale aufzustellen, was in den Musiksälen in England seit langen Jahren überall geschehen ist und bei jedem Neubau immer prächtiger geschieht.

Die Concert-Orgel in Barmen ist die hundertste, welche aus der Werkstatt der Firma Adolph Ibach Söhne hervorgeht. Von 1826 — 1836 lieferte sie neun, von 1837 — 1840 drei, von 1842 — 1845 dreizehn, von 1846 — 1850 achtzehn, von 1851 — 1855 zwanzig, von 1856 — 1860 siebenunddreissig Orgeln, woraus man das ausserordentlich fortschreitende Gedeihen der Anstalt ersieht. Darunter sind Werke von 32 Stimmen (Elberfeld, lutherische Kirche — Abtei Werden), von 35 (Düsseldorf, Lambertus-Kirche), 48 (Schwelm, lutherische Kirche), 54 (Trier, Basilica), 53 (Barmen, evangelische Kirche), 77 (Valencia in Spanien, Metropolitankirche), 30 (Gürzenich, katholische Kirche), 30 (Köln, neue evangelische Kirche), 44 (Barmen, im Concertsaale). Der eine der Herren Gebrüder Ibach ist gegenwärtig noch in Spanien mit Aufstellung mehrerer Orgelwerke aus ihrer Werkstatt beschäftigt, während ein Dutzend Instrumente in den letzten zwei Jahren nach der Havannah gegangen sind.

Frankfurt am Main, den 5. Juni 1860.

Der Referent ----nn, der sich bewusst ist, stets nach bestem Wissen der Wahrheit die Ehre zu geben, bemerkt erläuternd zu seinem Referate in Nr. 23 über das Concert des Theaters „zum Andenken an Messer", dass er keinen Augenblick bezweifelt, dass der Theater-Vorstand bei der Wahl des Tages von der besten Absicht geleitet war und eines günstigen Resultates sicher zu sein glaubte. Dass er mit den Vorständen der Vereine, die unter Messer's Leitung gestanden, lange vorher communicirt und sie um möglichste Verbreitung dessen, was man beabsichtigte, gebeten hatte, ist dem Referenten unbekannt gewesen. Auch hat dieser erst jetzt von verschiedenen Seiten gehört dass man im Publicum von dem eigentlichen Zwecke des Concertes („zum Besten der Messer'schen Kinder"), den die Ankündigung ohne Zweifel aus zarter, die Sache aber nicht fördernder Rücksicht verschwieg, durchaus nichts gewusst habe und darüber verstimmt gewesen sei, dass man nicht gerade diesen Zweck ins Auge gefasst habe. Ueber Inhalt und Ausführung des Concertes hat Referent einzig desshalb geschwiegen, weil er, durch dringende Berufsgeschäfte genöthigt, gleich nach den ersten Nummern den Saal verlassen musste und kein unvollständiges Referat geben wollte. Daher kommt auch der Irrthum in der Angabe der Mozart'schen Sinfonie (es war die in *C-dur* mit der Schlussfuge).

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Breslau. Karl Reinecke hat so eben mit der Gewandhaus-Concert-Unternehmung in Leipzig einen Contract auf sechs Jahre abgeschlossen.

Darmstadt. Herr Musik-Director **Mangold** führte in der Stadtkirche sein neues Oratorium „Abraham" zum ersten Male auf. Der Vorstand des Cäcilien-Vereins in Frankfurt am Main wünscht den berühmten Dirigenten an Messer's Statt zu gewinnen.

Kassel. Herr Musik-Director **Dessoff** ist um seine Entlassung eingekommen, um einem ehrenvollen Rufe an das k. k. Hof-Operntheater in Wien Folge leisten zu können.

Berlin. Die „theoretisch-praktische Harmonielehre von S. W. Dehn ist bei Schlesinger neu erschienen.

Hamburg. Unsere Oper liegt leider arg darnieder. Schon unter Sachse's Direction war sie miserabel, seit Herr Wollheim das Stadttheater leitet, ist sie ganz im Verfall, sowohl was Gesangeskräfte, als auch was Programme betrifft. — Mozart, Gluck, Beethoven, Weber füllten nur wenige Abende, dagegen wurde „Dinorah" bis jetzt 30 Mal gegeben und Offenbach, Halévy, Bellini und Andere standen auf der Tagesordnung. — Jetzt verlieren wir auch noch Fräul. Georgine Schubert, welche Herr General-Musik-Director Giacomo Meyerbeer zur „Dinorah" designirt hatte, an die berliner Oper.
(D. M.-Z.)

Wien. Herr Director **Joseph Herbeck** hat von Sr. Majestät dem Kaiser von Oesterreich für die Composition des bei der Enthüllungsfeier des Erzherzog-Karl-Monumentes aufgeführten „Festgesanges" einen die Namenschiffre Sr. Majestät tragenden kostbaren Brillantring erhalten.

Probatum est. Ein Dorfcantor wollte auch einmal eine Kirchenmusik vor seiner Gemeinde aufführen. **Telemann**, der bekannte fruchtbare Kirchen-Componist in dem benachbarten Gotha, sollte sie ihm componiren, seine Confratres aus der Nähe sollten zur Ausführung helfen. Telemann kannte den Cantor und die ganze Confraternität als armselige Schächer und machte Ausflüchte, aber umsonst: der Cantor war nicht abzuweisen. Telemann sagte endlich zu und versprach, sich selbst mit einigen Bekannten einzufinden. Am Morgen des Festes stellte sich Telemann zur Probe ein; die Stimmen wurden aufgelegt; zum Text hatte Telemann den Spruch gewählt: „Wir können nichts wider den Herrn reden", und ihn als Fuge gesetzt. Die Fuge begann, und aus allen Kehlen erscholl es um die Wette: „Wir — wir — wir können nichts — nichts — wider, nichts — wir können nichts — wir können nichts" — bis die ganze Confraternität durch Telemann's und seiner Gefährten Lachen aus dem Traume geweckt wurde. „Das macht sich doch nicht gut, ihr Herren!" sagte Telemann, gab dem zerknirschten Cantor ein anderes kleines Musikstück und empfahl sich.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

(Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des siebenten Jahrgangs.)

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 26. **KÖLN, 23. Juni 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Das siebenunddreissigste niederrheinische Musikfest.

III.

(I. s. Nr. 24. II. Nr. 25.)

Das Programm des zweiten Tages war sehr schön, aber trotzdem doch zu lang.

Cherubini's Ouverture zum „Wasserträger" eröffnete das Concert. Darauf folgte das Gesangwerk für Soli, Chor und Orchester: „*Ver sacrum* oder die Gründung Roms" von Ferdinand Hiller, eine Composition, über deren Inhalt und Werth wir uns schon früher ausführlich ausgesprochen haben. Die Ausführung in Düsseldorf mochte leicht die beste sein, die ihr bisher zu Theil geworden, da die starke Instrumentirung der Chöre Massen von Gesangskräften erfordert, wie sie hier zu Gebote standen, und die Solo-Partieen durch Frau Bürde-Ney und die Herren Schnorr von Carolsfeld und Stockhausen vortrefflich besetzt waren. Nur der Männerchor war, zumal wo er allein auftritt, nicht kräftig und energisch genug; sonst war in den Gesammtchören Schwung und Feuer und in dem Frauenchor, der einige Mal, wie z. B. in der schönen Hymne der Priesterin im ersten Theile, seinerseits allein beschäftigt ist, schöner, frischer Klang und lieblicher Ausdruck.

Das Werk hatte einen glänzenden Erfolg, viele Nummern wurden, wiewohl fast keine durch einen vollständigen Abschluss dazu besondere Gelegenheit bietet, mit lebhaftem Applaus aufgenommen, der sich namentlich nach dem prächtigen Schlusschor des ersten Theiles: „Verherrlichet von Meer zu Meere Mars, den Erretter", zu einem wahren Enthusiasmus steigerte, und eben so sich am Ende des Werkes mit Zurufen, Blumenwerfen und Trompeten- und Paukenklängen wiederholte. Hiller feierte dadurch einen schönen Triumph als Componist, und zu gleicher Zeit wurde ihm damit auch von allen Seiten, vom Publicum uud vom ganzen Personal der Mitwirkenden auf der Tonbühne, die verdienteste Huldigung des Dankes für die vortreffliche Leitung der Fest-Aufführungen gebracht.

Die Zusammenstellung der Scenen aus Gluck's „Iphigenie auf Tauris" gab ein anschauliches Bild des ganzen musicalischen Drama's: I. Iphigeniens Traum von der Instrumental-Einleitung bis zum Chor der Priesterinnen, Nr. 1—4. II. Die Scythen, Chor und Ballet, Nr. 6—9. III. Orest und Pylades, Nr. 12 und 13. IV. Orest und die Eumeniden, Nr. 14 und 15. V. Iphigeniens Klage, Nr. 16 und 17. VI. Arie des Pylades, Nr. 23 in *C-dur.* VII. Hymne an Diana, Nr. 26, *G-dur.* VIII. Die Lösung, Nr. 27, Finale von der Erscheinung der Diana an. Indess gestehen wir, dass wir ungern die ausserordentlich schöne Opferscene, Nr. 18, den Wechselgesang zwischen Iphigenie und dem Chor der Priesterinnen am Schlusse des zweiten Actes vermissten, wogegen die letzte Arie des Pylades hätte wegbleiben können.

Wenn überhaupt Opernmusik in die Programme der Musikfeste aufgenommen werden soll, so darf sie natürlich nur ernster Gattung sein, und auch nur denjenigen dramatisch-musicalischen grossen Werken angehören, die zugleich den Chor beschäftigen und deren Verschwinden von der Bühne wegen ihres classischen Inhaltes aufs höchste zu bedauern ist. Bei Erfüllung dieser Bedingungen wird die rein dramatische Musik stets ihre volle Berechtigung auf Musikfesten haben, da bei dem Ausschlusse derselben eine der drei höchsten Gattungen der Tonkunst: Oratorium, Drama, Sinfonie, nicht vertreten wäre.

Dass Gluck's Musik vorzüglich zu solcher Vertretung der classischen Oper geeignet ist, wird Niemand in Abrede stellen. Die Ausführung war indess dieses Mal nur in den Solostimmen würdig und erhebend; die Chöre hingegen kamen weder an Kraft noch Ausdruck denen im Samson und im *Ver sacrum* gleich, die Priesterinnen waren nicht immer von heiliger Begeisterung ergriffen, und die barba-

rischen Scythen waren sehr zahm, ja, sogar die furchtbaren Eumeniden nicht eben fürchterlich.

Wir dürfen auch nicht verschweigen, dass Herr Schnorr von Carolsfeld (Pylades) nur hier und da schöne Momente hatte, z. B. in der ersten Arie in *A-dur*, im Ganzen aber noch nicht Sänger genug ist, um in das Heiligthum dieser Musik als würdiger Priester einzutreten.

Zumal neben Stockhausen als Orest! Dieser treffliche Sänger füllte seine Rolle aufs herrlichste aus, namentlich wird der hinreissende Zauber seines Vortrags des Recitativs und der Arie Nr. 14: „Die Ruhe kehret mir zurück", allen unvergesslich sein, die ihn mit athemloser Stille hörten und am Schlusse in einen Applaus losbrachen, wie wir ihn selten erlebt haben.

Aber auch die hohe Tochter Agamemnon's hatte in Frau Bürde-Ney eine wahre Priesterin der Kunst gefunden, welche uns ohne alle Hülfsmittel der theatralischen Illusion bloss durch ihre himmlischen Töne die ganze hehre Gestalt der Iphigenie vor die Seele stellte und uns in den heiligen Hain der Diana versetzte. Ihre Recitative, vor allen die Erzählung des Traumes, so wie die beiden Arien in *A-dur* und in *G-dur* (mit der Solo-Hoboe) waren vollendete Leistungen, die mit Recht glänzende Ovationen bei der Zuhörerschaft hervorriefen. Die Hoboe hatte in der letzten Arie besseren Ton und Ausdruck, als am ersten Tage.

Den Schluss des Concertes machte Beethoven's *A-dur*-Sinfonie. Sie begann etwa um halb zehn Uhr! Wenn man nun bedachte, dass das Orchester von Freitag Abends um 6 Uhr an in vier langen Proben und zwei Concert-Aufführungen fast ununterbrochen (mit Ausnahme von Sonntag Vormittags) thätig gewesen war, so musste man in der That erstaunen, dass es noch im Stande war, dieses herrliche Werk im Geiste seines Schöpfers wiederzugeben und trotz aller vorhergegangenen Anstrengungen sich so hineinzuspielen, dass der letzte Satz so schwungvoll und feurig und kräftig ausgeführt wurde, dass er Alles mit sich fort und zu einem jubelnden Applaus hinriss. Aber auch das Allegretto oder richtiger Andante, wie es Beethoven auch zuerst selbst bezeichnet hat, und das Scherzo mit seiner wundervollen Zusammenstellung heiterer Lebenslust und innigen dankbaren Gefühles für das Schöne auf Erden gingen sehr gut und gewannen sich rauschenden Beifall. Nur im ersten Allegro war an dem nicht immer scharf betonten originellen Rhythmus und an den nicht mit voller und feinster Präcision ausgeführten Schattirungen und Contrasten des Ausdrucks in etwa zu bemerken, dass das Orchester nicht ganz mehr so frisch war, als am ersten Tage.

Der dritte Festtag brachte auch noch ein vollständiges und ebenfalls wieder sehr langes Abend-Concert, wozu sich im Laufe der Jahre seit 1833 das so genannte Künstler-Concert, das Anfangs immer in den Mittagsstunden gegeben wurde, gestaltet hat. Seine Bestimmung ist, der Vertretung der Virtuosität Raum zu geben. Die Leistungen der einzelnen hervorragenden Künstler, Sänger und Instrumentalisten, sind dabei die Hauptsache; — wenn nicht hervorragende zum Auftreten kommen, so ist das ein Missbrauch, der nicht stark genug gerügt werden kann, weil man nicht ein zahlreiches Orchester von Künstlern zusammenkommen lässt, um Vorträge, die sich nicht über das Gewöhnliche erheben, zu begleiten, und das Publicum nicht je zwei Thaler die Person zahlen lassen darf, um etwas Alltägliches zu hören. Gegen diesen Grundsatz hat man dieses Mal in so fern gefehlt, dass man aus Local-Rücksichten Herrn Tausch, Musik-Director in Düsseldorf, ersucht hatte, das *Es-dur*-Concert von Beethoven zu spielen. Herr Tausch ist ein tüchtiger Musiker und guter Clavierspieler; allein gegenüber von Pianoforte-Virtuosen wie Frau Schumann und die Herren Alfred Jaell, Breunung, L. Brassin, Brahms, die alle anwesend waren, an die man also nicht bloss denken, sondern die man sehen konnte, musste seine Leistung, auch wenn sie vollkommener gewesen wäre, als sie war, in Schatten treten.

Ein zweiter Grundsatz bei der Feststellung des Programms für das Künstler-Concert war bisher folgender. Da die Virtuosität in der Tonkunst ihre volle Berechtigung hat, so war nichts gegen ihre Vertretung einzuwenden, sobald man das Wort Virtuosität im Sinne vollendeter Meisterschaft im künstlerischen Vortrage von Werken ernster Gattung, oder wenigstens von gehaltvollen Musikstücken anderer Art, nahm. So wurde denn auch bisher stets darauf gehalten, dass das Programm auch am dritten Tage der classischen Richtung der Musikfeste würdig sei.

Gegen diesen Grundsatz fiel nun dieses Mal ein arger Verstoss vor, der nur in dem Zeitalter der Concessionen gegen die Operngrössen, in welchem wir leben, vorkommen kann — nämlich der Vortrag einer der fadesten Compositionen, des Walzers von Venzano für eine Sopranstimme, zwischen Beethoven's Romanze für die Violine und dem Schlusschor aus Händel's Samson! So etwas war bisher unerhört und wird hoffentlich auch nicht wieder Statt finden.

Im Uebrigen war das Programm reich und gut ausgestattet; allein fünfzehn Nummern, das war dennoch wiederum zu viel. Die Verkürzung, welche das Programm am Abend allerdings erlitt, wurde leider durch den Ausfall der Solo-Vorträge von Herrn Stockhausen bewirkt, dem das nasse und stürmische Wetter eine so starke Erkältung angeweht hatte, dass er es nicht wagen konnte, und als ein Sänger von seinem Rufe und seiner Pflicht für

die Erhaltung der Stimme auch nicht wagen durfte, nochmals aufzutreten.

Das Concert begann mit einer schwungvollen Ausführung der Hebriden-Ouverture von Mendelssohn.

Hierauf folgte die wunderbar schöne, tief empfundene Alt-Arie in *H-moll*: „Erbarme Dich meiner", aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach, mit innigem Gefühl und einfach edlem Vortrage von Fräulein Schreck gesungen, die Solo-Violine von Joachim gespielt, die wie eine Stimme des liebevollen Trostes und der Erhörung sich dem andächtigen, thränenvollen Gebete anschmiegte.

Mozart's *Ave verum* schloss sich als Chorgesang kirchlichen Charakters daran an und machte einen schönen Eindruck, wenngleich die zarte Empfindung, die in dem herrlichen Stücke liegt, wohl durch einen kleineren Chor vorzüglicher Stimmen sich noch wirksamer ausspricht, als durch grosse Massen.

Hierauf spielte Joseph Joachim sein Violin-Concert in *D-moll* (Manuscript), und das war ohne allen Zweifel der Glanzpunkt des Abends, da Composition und Vortrag in gleichem Grade auf der höchsten Stufe der Kunst standen. Allerdings verriethen frühere Compositionen von Joachim Talent und einen Keim von Eigenthümlichkeit der Erfindung; allein zwischen ihnen und diesem Concerte liegt eine Kluft, welche der grosse Künstler wie mit Einem Male durch einen genialen Flug übersprungen hat, das heisst für die Oeffentlichkeit, denn von dem Streben und Ringen und der allmählich sich entfaltenden Entwicklung in der inneren Werkstatt des Künstlers ist nur die Muse Zeugin, nicht die Welt. Wir haben anderswo dieses Concert ein Ereigniss in der Violinmusik genannt, und nach zweimaligem Hören hat die Einsicht in die Partitur unser Urtheil nur um so mehr befestigt. Es setzt die Reihe der grossen Compositionen dieser Gattung von Spohr, Beethoven, Mendelssohn und Vieuxtemps fort und tritt dabei in einem ganz eigenthümlichen Charakter auf. Joachim hat diesen Charakter durch den Zusatz: „Concert in ungarischer Weise", selbst bezeichnet, und wenn es bei diesem Titel bedenklich und zweifelhaft schien, ob ein so bestimmt angegebener Charakter sich durch drei Sätze eines grossen symphonischen Musikstückes, noch dazu mit einer glänzend concertirenden Solostimme, durchführen lasse, so musste die wirkliche Lösung dieser Aufgabe um so mehr überraschen.

Man würde sehr irren, wenn man nach jenem Titel an so genannte Phantasieen oder an Variationen über ungarische Motive dächte; dieses abgedroschene Mittel, einer Composition einen National-Charakter zu verleihen, hielt der Componist ganz fern von sich. Er hat nicht über ungarische „Weisen", sondern in ungarischer Weise geschrieben; es durchweht das ganze Concert in allen Sätzen ein eigenthümlicher Geist, den jeder, der jemals ungarische National-Orchester gehört hat, entweder im Lande selbst oder von wandernden Musik-Gesellschaften, deren noch vor einigen Jahren eine sehr gute Deutschland durchzog und überall, auch in London und Paris, Aufsehen erregte, auf der Stelle für den Geist erkennt, der jene Nationalmusik auszeichnet. Bei dieser ist nun eben die Violine das Haupt-Instrument, und dadurch wurde es Joachim allerdings leichter, jenen Charakter schlagender und glänzender zur Anschauung zu bringen, als Liszt in seinen „ungarischen Rhapsodieen" für das Pianoforte.

Sein Werk ist mithin ein durchaus eigen erzeugtes, und den angegebenen Charakter verleihen ihm eines Theils die Erfindung der Motive und Melodieen, anderen Theils gewisse harmonische Wendungen und Cadenzen, die der Volksmusik in Ungarn eigen sind, und die geniale Behandlung der Violine, des Solo-Instrumentes, dessen Passagen, selbst die schwierigsten, stets nur als integrirende Theile des Ganzen erscheinen und den phantastischen, oft cadenzenartigen Charakter tragen, der uns ungewiss lässt, ob wir eine durchdachte Ausführung oder eine von der Begeisterung des Augenblicks eingegebene Improvisation hören, während das Orchester ruhig und bescheiden die Haupt-Motive fortspinnt. Hier hören wir in höchster künstlerischer Vollendung das, was die begabten Violinisten an der Spitze der ungarischen Musikbanden, die Naturdichter auf der Violine möchten wir sie nennen, oft mit merkwürdiger Kühnheit anbringen. So müssen sich bei Joachim Hunderte von Noten auf die verschiedenste Weise in den rhythmischen Organismus fügen, ohne ihn im Geringsten zu stören, was dem Concerte neben dem inneren musicalischen Gehalte einen Reiz und Glanz der Virtuosität hinzufügt, der das Ganze an vielen Stellen, der Wirkung einer bengalischen Flamme vergleichbar, beleuchtet.

Die Romanze in *G-dur*, die auf das erste Allegro folgt, ist unter den drei schönen Sätzen vielleicht der schönste. Der erste Satz ist breit und grossartig angelegt, von ernster, fast melancholischer Stimmung; der letzte, *Finale alla Zingara* überschrieben, ist ein sprudelnder Erguss von Lebensfrische mit einem Paar liedartiger Melodieen in Doppelgriffen, auf deren unmittelbaren zigeunerischen Ursprung man schwören möchte, so aufregend und originel sind sie.

Dass Joachim gleich bei seinem Auftreten mit rauschendem Applaus begrüsst wurde, und dass bei seinem unvergleichlichen Spiel enthusiastischer Beifall nach jedem Satze unter Trompeten-Jubel die Halle durchtönte, versteht sich von selbst.

[*]

In der zweiten Abtheilung des Concertes spielte Joachim auch noch die schöne Romanze in *F* von Beethoven.

Frau Bürde-Ney hatte die grosse Scene der Agathe aus dem „Freischütz" gewählt. In der Probe am Morgen ergriff und entzückte uns der Gesang der trefflichen Künstlerin, die uns als Iphigenie so sehr wieder an das erinnert hatte, was wir vor sechs Jahren bei Gelegenheit ihrer Gast-Vorstellungen sagten: dass ihr, wie dem wahren Dichter, die Hingebung an die Kunst zur inneren Nothwendigkeit geworden sei. Zu unserem wahren Bedauern mussten wir am Abende wahrnehmen, dass das heutige Publicum, ob in Dresden, oder, was wahrscheinlicher ist, auf den Gastrollen-Reisen, auch sie verführt hat, durch Uebertreibung von Ton und Affect, wodurch jener unrein und dieser unwahr wird, Wirkungen bei der Menge zu erzielen! Erquickend war später der innige, seelenvolle Vortrag des süssen Liedes: „Glöcklein im Thal", von Weber; aber der Walzer von Venzano wäre in jeder Beziehung besser weggeblieben.

Herr Schnorr von Carolsfeld hat uns durch den Vortrag der Arie des Adolar aus Euryanthe keine andere Meinung über seine Art, zu singen, beigebracht. Für ihn war es auch schade, dass das angekündigte Terzett aus „Fidelio" wegen Stockhausen's Unwohlseins wegbleiben musste, da er im Ensemble, wie es das Terzett und Quartett im *Ver sacrum* zeigte, vortrefflich wirkt.

Die zweite Abtheilung war mit einer Ouverture von Tausch eröffnet worden, die, wie es scheint, an die Stelle der Ouverture zur Olympia von Spontini, welche auch auf dem Programm stand, getreten war. Also Tausch für Tausch. Die Ouverture, mehr der leichteren als der heroischen Gattung angehörig, hat melodischen Fluss und ist nicht ohne Talent gemacht.

Am Schlusse führte Hiller noch einmal die volle Schar der ausführenden Festgenossen in dem Schlusschor des Händel'schen Samson vor, dem, zugleich als Ausdruck der Befriedigung des Publicums über das ganze schöne Fest, ein schallender Applaus folgte.

Ein ungekanntes Werk von Gluck.

Unter dieser Ueberschrift bringt die „Berlinische Zeitung", Nr. 140 vom 17. Juni, einen Aufsatz von O. Lindner, welcher die sehr interessante Nachricht von der Auffindung dreier bisher unbekannten dramatischen Compositionen von Gluck in der vom Bibliothecar Spiker in Berlin nachgelassenen Musicalien-Sammlung enthält. Nach einer Einleitung, worin über die geringere Beachtung, die den Reliquien grosser Musiker im Vergleich zu denen berühmter Dichter und Maler zu Theil wird, Klage geführt wird, die wenigstens bis auf die neuesten Zeiten begründet genug ist, heisst es daselbst:

„Bekanntlich wurde Gluck im Jahre 1769 nach Parma berufen, um bei den daselbst Statt findenden Vermählungs-Feierlichkeiten des K. Infanten Don Ferdinand Ludwig Philipp Joseph mit der österreichischen Erzherzogin Maria Amalia mitzuwirken. Die Vermählung selbst, die ersten Festlichkeiten fanden in Wien am 27. Juni Statt, in Parma aber erfolgte am 24. August die Hauptfeier. Hierzu lieferte Gluck ein musicalisches Werk, welches aus nicht weniger als vier einzelnen Werken bestand. Nur das letzte derselben hatte er bereits früher in Musik gesetzt, den *Orfeo*; diesem vorher gingen: *Le Feste d'Apollo*, als Prolog, *Bauci e Filemone* und *Aristeo*. Jedes dieser Werke, auch der Orpheus, waren einactig behandelt*). Anton Schmid, der in seinem Buche über Gluck dieser Stücke auf Grund eines ihm vorgelegenen Textbuches ausführlich gedenkt, sagt ausdrücklich: „Von allen diesen Stücken ist in den Mauern Wiens nichts zu finden" — und allgemein wurde die Musik zu den drei ersten für verloren erachtet.

Und doch befand sich das ganze Werk in guter Abschrift noch 1826 in Wien. In diesem Jahre kaufte es ein Liebhaber, der verstorbene Bibliothecar Spiker in Berlin; ungekannt lag es in seiner Musicalien-Sammlung, bis dieselbe testamentarisch an das berliner Joachimsthal überging. Dadurch ist wenigstens dafür gesorgt, dass es nicht zum zweiten Male spurlos verschwinden kann.

Nehmen wir den *Orfeo*, als das Bekannte, vorweg, so sind mehrfache Abänderungen zu bemerken, welche als eben so viele Rücksichten auf den gleichzeitigen Geschmack der Italiäner sich kennzeichnen.

Der Prolog: *Le Feste d'Apollo*, enthält folgende Stücke:

[Der Prolog hat nur Eine Scene, deren Personen sind: der Priester des Apollo (Tenor); Anfrisio, Haupt der Athener (Sopran); Arcinia, Führerin der athenischen Mädchen nach der Insel Delos, welche der Ort der Handlung ist. Apollo wird angerufen, auf die Spiele zur Feier des Vermählungsfestes huldreich zu schauen.**)]

*) Der „Orpheus", in der italiänischen Partitur in zwei, in der französischen in drei Acten, wurde auch in Parma vollständig gegeben in sieben Scenen ohne Act-Abschnitte. Er war bereits im Jahre 1762 zum ersten Male in Wien aufgeführt worden. In Parma erlebte er mit den drei oben genannten Festspielen achtundzwanzig Wiederholungen, zu welchen die Fremden von allen Seiten zuströmten. Die Redaction.

**) Wir ergänzen zu besserem Verständnisse die Mittheilungen Lindner's durch den Inhalt der verschiedenen Acte des Festspiels nach Ant. Schmid's Leben Gluck's.

Die Redaction.

1. Ouverture. Allegro, *C-dur*, $^4/_4$. Für volles Orchester (d. h. mit Ausnahme der Posaunen und Clarinetten). *Minore, A-moll*, $^2/_4$, mit Fagotten. Der Allegrosatz findet sich zuerst vor in der Ouverture zu Telemaco, 1765, dann nochmals bearbeitet als Ouverture zur Armide.

2. Chor: „*Sorgi possente nume*", *C-dur*, $^4/_4$. Mit vollem Orchester.

3. Obligates Recitativ, mit Oboen, Fagotten und Hörnern. Der Instrumentalsätze wegen nicht ohne Interesse, aber sehr gedehnt.

4. Arie des Sacerdote: „*Del di crescano le pompe*", *A-dur*, $^4/_4$. Mit Hörnern.

5. Arie des Anfrisio: „*Le grazie tenere*", *F-dur*, $^3/_8$. Mit Flöten. Wiederholt in *Cythère assiégée*, P. 18 f.*), als Arie der Daphne: „*Ah quel bonheur d'aimer.*"

6. Arie der Arcinia: „*Con tremito suave*", *D-dur*, $^4/_4$. *Oboe solo. Tromba* und *Violoncelli obl.*

7. *Da Capo il Coro* Nr. 2.

Der *Atto di Bauci e Filemone* ist umfangreicher:

[„Baucis und Philemon" hat drei Personen, die zwei Soprane und einen Tenor: Jupiter, in fünf Scenen. Das genannte Gattenpaar wird in der Blüthe der Jugend dargestellt, und Jupiter verspricht ihnen die Unsterblichkeit.]

1. Ouverture, *E-moll*, $^4/_4$. Mit Oboen, Fagotten, Hörnern und *Violoncello obligato.*

2. Duett zwischen Baucis und Philemon: „*Mio tesoro*", *G-dur*, $^3/_8$. *Flauto solo*, Hörner und Fagott.

3. Arie des Philemon: „*La fiamma del mio petto*", *E-dur*, $^3/_4$. Mit Oboen.

4. Obligates Recitativ des Giove: „*Prima ch' io sposi*". Mit Streich-Quartett.

5. Arie der Baucis: „*Il mio pastor tu sei*", *C-dur*, $^4/_4$. Mit Oboen und Hörnern. Diese Arie ist aus dem 1756 von Gluck in Musik gesetzten *Re pastore* entlehnt und findet sich umgearbeitet wieder in der *Cythère assiégée*, P. 181, als die Arie der Daphne: „*Nymphes, chantez victoire*".

6. Chor: „*Di due bell' anime il fido amore*", *A-dur*, $^3/_8$. Mit Oboen und Fagott. Umgearbeitet in *Elena e Paride*, P. 11: „*Non sdegnare o bella Venere*", und in der französischen Alceste, P. 134: „*Parez vos fronts des fleurs nouvelles*".

7. Chor: „*Lodi eterne al Re de' numi*", *F-dur*, $^4/_4$. Mit Flöten und Fagott. Aus diesem Chor finden sich ganze Stellen in der Hymne der Priesterinnen in Iphigenie auf Tauris: „*Chaste fille de Latone*", P. 174.

8. Arie des Giove: „*Il mio nume*", *A-dur*, $^3/_4$. Mit obligater Viola, obligatem Violoncell und 2 Fagotten. Erscheint umgearbeitet in *Echo et Narcisse*, P. 207, als Arie des Cynire: „*Dissipe ce mortel effroi*".

9. Duett zwischen Baucis und Philemon: „*Se tuo dono*", *B-dur*, $^4/_4$. Der zweite Theil desselben steht im $^3/_4$-Tact; unmittelbar daran schliesst sich ein Chor: „*Non mai stato più beato*", *B-dur*, $^3/_4$.

10. Arie des Giove: „*Pe' gravi torti miei*", *G-dur*, $^4/_4$. Ist Grundlage der Chor-Arie des Hasses in der Armide, P. 140: „*Plus un connaît l'amour*".

11. *Tempesta con fulmini. C-dur*, $^4/_4$. Mit vollem Orchester. Baucis und Philemon: „*Giove, pietà, pietà*".

12. Chor: „*Re superno*". Mit Oboen und Hörnern. Umgearbeitet in der Armide als Ballet, P. 41.

Der *Atto d'Aristeo* endlich besteht aus folgenden Stücken:

[„Aristäus" ist das längste von den drei Vorspielen; es enthält neun Scenen. Die Personen sind: Aristäus, seine Mutter Cyrene, seine Geliebte, die Nymphe Cidippe — alle drei Sopran, und Atis, der Vertraute des Aristäus, Tenor. Von dem eigentlichen Mythus des Aristäus, auf den die griechische Sage die Bienenzucht, die Pflanzung des Oelbaums u. s. w. zurückführt, scheint nicht viel vorzukommen; der Inhalt dreht sich um die Liebe des Aristäus zur Cidippe. Die Decoration stellte das Thal Tempe vor.]

1. *Introduzione. D-dur*, $^3/_4$. Mit Oboen, Fagotten und Hörnern.

2. Arie des Atis: „*Quell' alma agitata*", *F-dur*, $^4/_4$. Mit Oboen und Hörnern.

3. Arie der Cidippe: „*Tu sei madre*", *C-moll*, $^3/_8$. Mit Oboe, Fagott und Horn-Solo. Diese Arie findet sich wieder in *Cythère assiégée*, P. 31, als die der Carite: „*Le Barbare me déclare*".

4. Arie der Cyrene: „*Nocchier che in mezzo all' onde*", *B-dur*, $^4/_4$. Mit Oboen. Wiederholt im französischen Orpheus, P. 38: „*L'espoir renaît*".

5. Cavatine des Aristeo: „*Numi offesi*", *A-moll*, $^4/_4$. Mit Streich-Quartett.

6. *Sinfonia con Sordine. C-dur*, $^4/_4$. Mit Hörnern.

7. Chor: „*Del figlio d'Apollo*", *G-moll*, $^3/_8$. Mit Flöten und Oboen.

8. Obligates Recitativ der *Ninfa custode*: „*Porgi Aristeo*". Mit Streich-Quartett.

9. Arie des Aristeo: „*Cessate, fuggite timori*", *G-dur*, $^4/_4$. Mit Hörnern und obligater Violine. Ist eine Umarbeitung der Schluss-Arie des zweiten Actes von Semiramis, 1748.

10. Chor: „*Ecchegiar s'odano*", *G-dur*, $^3/_4$. Mit Hörnern, Flöten, Oboen und Fagott. Umgearbeitet in *Cythère assiégée*, P. 157: „*Les Dieux dans leur Grandeur suprême*".

*) Die Citate beziehen sich überall auf die Partitur.

11. Terzett der Cidippe, Cyrene und des Aristeo: „*Fosti ognor*“, *C-dur*, $^6/_8$. Mit Oboen und Hörnern.

12. Chor: „*Accompagni la coppia felice*“, *C-dur*, $^3/_8$. Mit Oboen und Hörnern.

Einzelne dieser Stücke sind tief empfunden und dürfen auch an sich ein musicalisches Interesse in Anspruch nehmen; im Ganzen aber trägt das Werk, oder vielmehr tragen die drei oben näher bezeichneten Werke den Stempel der Gelegenheits-Musik an sich, was um so erklärlicher ist, als Gluck's wesentliche Beschäftigung in diesem Jahre die Composition von *Elena e Paride* war.

Dagegen erscheint die parma'sche Festmusik von bedeutendem Werthe, wenn man sie in ihren Beziehungen zu späteren Werken Gluck's ins Auge fasst. In seiner früheren Periode, in welcher Gluck noch unsicheren Schrittes danach strebte, aus der Schablone Hasse'scher Factur herauszukommen, waren seine Melodieen edlen Metallstücken gleich, die ohne die gehörige Verarbeitung zu barbarischem Putze dienen. Später, als er sich klar geworden, griff er häufig in diese von der Welt bereits vergessenen und doch werthvollen Reichthümer seiner jugendlicheren Phantasie zurück und goss sie nun erst in die Form, die ihnen dauernden Werth sicherte. Andererseits verpflanzte er wohl auch bei Werken, die er nicht so streng ausarbeitete, also namentlich bei *Cythère assiégée* und dem französischen Orpheus, solche wild aufgewachsene italiänische Gewächse geradezu, wodurch dann der Anschein entsteht, als habe er gelegentlich plötzlich wieder ganz in seiner ersten Manier geschrieben. Schmid hat diesen für Gluck's Beurtheilung und Arbeitsart nicht unwichtigen Punkt so gut wie gar nicht erkannt. Gelegentlich fällt ihm wohl auf, dass ein einzelnes Stück in einer späteren Oper wiederkehrt, aber theils sind diese Bemerkungen bei Weitem nicht erschöpfend, theils weiss er nichts damit anzufangen. Was die parma'sche Festmusik betrifft, hoffen wir ihn auch nach dieser Seite hin ergänzt zu haben.

So weit O. Lindner. Es wäre wünschenswerth, wenn Herr Lindner die „mehrfachen Abänderungen im Orpheus aus Rücksicht auf den gleichzeitigen Geschmack der Italiäner“ — gelegentlich mittheilte. Wir glauben kaum, dass sie so arg sind, wie diejenigen, die sich in neuester Zeit Frau Viardot-Garcia in Paris auf dem *Théâtre lyrique* erlaubt hat.

Wenn er Anton Schmid beinahe einen Vorwurf daraus macht, dass dieser sagt: „Von allen diesen Stücken ist in Wien nichts aufzufinden“, so bemerkt er nicht, dass die Wahrheit dieser Aeusserung gerade durch seine eigene Nachricht, Spiker habe 1826 die Partituren gekauft, bewiesen wird. Denn Spiker wird die Partituren eben so wenig in Wien haben liegen lassen, als Schmid seine Vorarbeiten zur Biographie Gluck's, die er 1854 herausgegeben, schon achtundzwanzig Jahre vor 1854 begonnen haben wird, wo er wahrscheinlich noch gar nicht daran dachte, sie jemals zu schreiben.

Eben so unbegründet ist der Tadel, der am Schlusse des Artikels auf Schmid geworfen wird. Schmid's Biographie Gluck's ist ein durch fleissige Urkunden-Sammlung verdienstvolles Werk. Er soll „nichts damit anzufangen gewusst haben“, wenn er ein einzelnes Stück aus einer früheren in einer späteren Oper wiederfand; nun, er gibt uns die Notiz darüber, und das ist hundert Mal besser, als sich dadurch Hypothesen und Deutungen der inneren Entwicklung des Künstlers hinzugeben, die sehr oft nicht im Geringsten stichhaltig sind. Herr O. Lindner vergisst, dass *Orfeo ed Euridice* schon 1762 componirt und aufgeführt worden und dass darin bereits Gluck's Grundsätze über die Reform der Oper von ihm verwirklicht wurden; dass ferner die Alceste 1766 componirt, 1767 zum ersten Male aufgeführt und 1769 in der italiänischen Partitur-Ausgabe erschienen, welche die berühmte Dedication an den Grossherzog von Toscana enthält. Gluck war also im Jahre 1769 im August, als er die jetzt aufgefundenen Festspiele schrieb, bereits „sich klar geworden“ und vollkommen einig mit sich selbst; seine innere künstlerische Entwicklung war vollzogen. Dass späterhin noch vollendetere Werke daraus hervorgingen, z. B. die beiden Iphigenien, widerlegt das keineswegs. Keinem wird es einfallen, die späteren französischen Bearbeitungen des Orpheus und der Alceste (1776) als Werke, die durch Aufnahme „wild aufgewachsener italiänischer Gewächse“ gekennzeichnet würden, zu betrachten.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 22. Juni. Die italiänische Operngesellschaft des Herrn Merelli, welche zuletzt in Brüssel, Antwerpen, Lüttich u. s. w. unter grossem Beifalle gespielt hat, gab hier am 20. „Don Pasquale“ von Donizetti und am 21. Rossini's „Barbier“ mit glänzendem Erfolg. Die dritte und letzte Vorstellung wird heute Abends „*Il Trovatore*“ von Verdi sein. Am nächsten Montag, den 25. d. Mts., tritt die Gesellschaft in Frankfurt am Main auf, wo sie einen grösseren Cyklus von Opern geben wird.

Die Gesellschaft hat alle die Vorzüge, welche aus der Nationalität der Italiäner entspringen, die denn doch am Ende immer noch das von der Muse des Gesanges und des Bühnenspiels bevorzugte Volk sind. Wir wollen es den deutschen Bühnensängern nicht zum Vorwurf machen, dass sie keine Italiäner sind; aber wenn man dieses Zusammenspiel, dieses Zuhausesein auf der Bühne sieht, und die langen und ernsten Studien bedenkt, welche eine solche Behandlung der Stimme und eine solche technische Fertigkeit, wie sie die Haupt-Personen dieser Gesellschaft besitzen, erfordern, so kann man freilich nur bedauern, dass von derartigen Bemühungen bei unseren

jetzigen deutschen Theatersängern nur sehr wenig zu bemerken ist. Die meisten Kunstjünger haben kaum einen Begriff von dem jahrelangen Fleisse, den die systematische Ausbildung der menschlichen Stimme verlangt, wesshalb denn auch die Bemühungen guter Lehrer an dem Mangel an Ernst und Durchdrungensein von dem wirklichen Künstlerberufe bei den Schülern so häufig scheitern. Uebrigens haben wir auch Gesanglehrer genug, welche in dieser Hinsicht auf demselben Standpunkte stehen, wie ihre Schüler, während andere, tüchtige und berufstreue, im Gegensatze zu den unwissenden an dem Erbfehler der Deutschen leiden: sie sind stark in der Theorie, aber die praktischen Ergebnisse kommen dieser nicht gleich.

Die Signora Lorini-Mariani besitzt eine sehr angenehme und wohllautende Sopranstimme mit leicht ansprechender und reiner Intonation. Ihre technische Gewandtheit ist bedeutend, und der Ausdruck sowohl im Naiven und Coquetten, als im Sentimentalen hat grossen Reiz. Signor Galvani verbindet mit einer sehr biegsamen, nicht ausnehmend starken, aber höchst einnehmenden Stimme von echtem hellem Tenorklang, der nicht die geringste Baritonfärbung hat, einen durch treffliche Schule gebildeten Vortrag. Sein Ständchen zur Guitarre und das darauf folgende Notturno-Duett mit Norina (Signora Lorini) in Don Pasquale war in der That entzückend. Signora Vietti (Rosine im Barbier) hat eine von jenen Contraalt-Stimmen, die jetzt sehr selten sind und durch ihren fast männlichen Timbre überraschen. Dennoch ist diese voluminöse Stimme bei ihr bis zu glatter Coloratur ausgebildet, so dass man ihr das Prädicat einer wackeren Sängerin nicht versagen kann, wenn auch die höheren Töne nicht mehr die ganze Frische haben. Dagegen ist sehr zu loben, dass sie die tiefen Brusttöne natürlich gibt und nicht mit jener widerlichen Breite herausquetscht, die man oft von Celebritäten dieser Stimmgattung hört. Ueberhaupt haben wir bei sämmtlichen Künstlern der Merelli'schen Gesellschaft die Unarten der neueren italiänischen Sänger, das zu starke Auftragen und das Forciren des Tones bis zum Schrei, erfreulicher Weise gar nicht gefunden, wenn auch die kräftige Stimme des Bass-Buffo, Signor Masetti, allerdings in unserem jetzigen kleinen Theater etwas scharf klingt, und der mächtige, aber stets klang- und wohllautsvolle Bariton des Signor Squarcia freilich nicht zum Säuseln und Zärteln gemacht ist. Dass aber der letztgenannte Sänger Maass zu halten und mit vortrefflichem Ausdruck vorzutragen versteht, zeigte unter Anderem das Terzett zwischen ihm (Figaro), Rosine und dem Grafen im letzten Acte des Barbiers, welches in jeder Beziehung eine meisterhafte Leistung der drei Künstler war.

Der kölner Männer-Gesangverein feierte am Sonntag den 1[?]. d. Mts. sein achtzehntes Stiftungsfest durch eine Sängerfahrt mit der Rheinischen Eisenbahn nach dem Siebengebirge. Vom Plateau des Drachenfelsens herab klangen seine Lieder, da der Wind günstig war, über den Strom hinweg bis an die Basaltfelsen von Rolandseck, auf dessen Stations-Gebäude sich denn alles, was sich auf Wanderungen im Freien zerstreut hatte, zu einem Festmahle vereinigte, welches heitere Gesänge, ernste und humoristische Trinksprüche und eine fröhlich gehobene Stimmung mannigfach belebten. Unter den vaterländischen Toasten wurde vor allen das Hoch auf den Prinz-Regenten mit Jubel ausgebracht, dann auf die Einheit Deutschlands, auf den Bau des kölner Domes als Denkmal deutscher Einheit, auf die Sängerbrüder in Freiburg und in ganz Süddeutschland, auf die Zukunft des Vereins u. s. w.

Am 19. d. Mts. fand das von demselben Vereine veranstaltete Vocal- und Instrumental-Concert im grossen Saale des Gürzenich Statt, dessen Ertrag als Beisteuer zu den Kosten der Eindeckung der neuen Domdächer und des Mittelthurmes, wofür die hochragenden Baugerüste bereits aufgestellt sind, der Dombau-Casse überwiesen worden ist. Die Instrumental-Partie wurde durch die Capelle, die Herr Dickopf für seine drei Mal wöchentlich Statt findenden Concerte im Gertrudenhofe, die sich zahlreichen Besuches erfreuen, begründet hat, unter Leitung ihres Dirigenten, Herrn Peters, ausgeführt. Am besten ging die Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn, deren Ausführung recht gute Fortschritte des jungen Instituts im Zusammenspiel zeigte. Das Andante der Oberon-Ouverture war zu langsam im Tempo genommen, wogegen das Allegro zwar im richtigen Zeitmaasse eingesetzt, aber hier und da etwas zu unruhig gespielt wurde. Ein arrangirtes Finale aus Donizetti's Lucia passte nicht in den Rahmen des Programms, zumal da Mozart's „O Isis und Osiris" und Mendelssohn's Doppelchor aus Oedipus auf Kolonos unmittelbar darauf folgten.

Die genannten Gesänge mit Orchester, besonders der Mendelssohn'sche Chor und in ihm wieder hervorragend der prachtvolle Eintritt des vereinigten ersten und zweiten Chors; ferner der Chor der Gefangenen aus Beethoven's Fidelio, und C. L. Fischer's Composition von Göthe's „Meeresstille und glückliche Fahrt" wurden unter Franz Weber's Leitung ganz vortrefflich ausgeführt.

Von Gesängen ohne Begleitung waren neu ein Lied im Volkstone: „Zu Augsburg steht ein hohes Haus", eine innig empfundene Composition von F. Silcher auf ein schönes Gedicht von Justinus Kerner, und ein „Dombaulied" von L. Bischoff. — Becker's „Kirchlein", A. Zöllner's „Doppelständchen" und das Ständchen von A. Schäfer: „Wenn du im Traum wirst fragen", Solo mit Brummstimmen-Begleitung, dessen Vortrag Herrn A. Pütz wiederholten Applaus mit Recht eintrug, behaupteten ihren alten Eindruck durch den schönen Vortrag, der ihnen zu Theil wurde. Basso von Hagen's Dombau-Werkgesellenlied, von F. Derckum für Chor und Orchester componirt und als Volkslied längst eingebürgert, schloss das Concert.

Es war sehr hübsch, dass der Vorstand des Männer-Gesangvereins an 300 Arbeiter aus der Dombauhütte und aus der Maschinenbau-Anstalt Karten zu dem Concerte vertheilt hatte. Das Concert bildete den Schluss der Jahres-Versammlung des Central-Dombau-Vereins.

In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft spielte Herr Brambach, Lehrer an dem hiesigen Conservatorium, ein Sextett für Pianoforte und Streich-Instrumente von seiner Composition unter rauschendem Beifall, der sowohl dem gehaltvollen und sehr ansprechenden Werke, als dem trefflichen Vortrag der concertirenden Clavierstimme mit vollem Recht gebührte. Die baldige Erscheinung des Werkes im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig wird uns Gelegenheit geben, darauf zurück zu kommen.

Wilhelm Tschirch, fürstlicher Capellmeister in Gera, hat eine Oper nach der Hoffmann'schen Erzählung: „Meister Martin, der Küfer, und seine Gesellen", vollendet und wird dieselbe in nächster Zeit an verschiedene Bühnen versenden.

Herr Niemann hat vom Könige von Hannover Urlaub bis zum 1. Januar erhalten; sein neuer Contract lautet auf zehnjähriges Engagement, jährlich 5 Monate Urlaub und 7000 Thaler Gehalt. Der Sänger gastirt jetzt in Frankfurt am Main und reis't dann nach Paris, um dort den Tannhäuser zu singen.

Capellmeister Reinecke aus Breslau hat mit dem Gewandhaus abgeschlossen; er ist Dirigent bis 1866.

Herr Louis Straus concertirt gegenwärtig unter ehrendem Beifall in London. Er spielt im Verein mit Piatti und dem Pianisten Halle in Ella's Kammermusik-Soireen und erregt durch sein eben so gediegenes, wie von geistiger Auffassung getragenes Spiel Aufsehen.

Wien. Die General-Versammlung der Gesellschaft der Musikfreunde hat am 4. Juni in einer abermals vierstündigen Sitzung die Statuten-Revision glücklich zu Ende gebracht. Die Paragraphen, welche dem Conservatorium wenigstens einiger Maassen den Charakter einer Anstalt zur höheren musicalischen Ausbildung vindiciren, erregten lebhaften Widerspruch von Seiten einiger Mitglieder und namentlich der Professoren, wurden aber schliesslich — wenngleich das Wort „höhere" mit Einwilligung der Direction gestrichen wurde — dem Princip nach angenommen, und zwar gelang es namentlich den energischen Bemühungen der Directoren Becker, Fürst K. Czartoryski, Herbeck und des vorsitzenden Herrn v. Helfert, in das hartnäckig vertheidigte Princip, das Conservatorium sei ein Versorgungshaus für nichtzahlende Mittelmässigkeiten, eine tüchtige Bresche zu schiessen. Wir gedenken in einer folgenden Nummer Ausführliches über diesen Punkt zu sagen. Für heute nur noch so viel, dass auch die neue Stellung des Sing-Vereins, als Filiale der Gesellschaft, zu lebhaften Debatten Anlass gegeben und dass schliesslich der neue Statuten-Entwurf in allen seinen wesentlichen Punkten genehmigt worden ist, mit Beifügung (auf Antrag des Herrn Gustav Lewy) einer nachträglichen Bestimmung, zufolge welcher es künftig drei Classen von Mitgliedern geben wird: unterstützende, welche 10 G. zahlen, theilnehmende, welche 6 G. zahlen, und ausübende, welche 4 G. zahlen. Das Gesammt-Resultat der zweitägigen General-Versammlung kann in jeder Beziehung als erfreulich bezeichnet werden. Namentlich hat sich die Direction im besten Lichte gezeigt, und speciel Herr v. Helfert sich neuerdings als einen Präses bewährt, den jedes Mitglied mit vollem Vertrauen den ersten Platz am grünen Tische einnehmen sieht. — Nach Beendigung der Debatte beantragte Herr Fürst Schönburg die Ernennung des Herrn v. Sonnleithner zum Ehren-Mitgliede der Gesellschaft, ein Antrag, der selbstverständlich allgemeinen Anklang und ungetheilte Zustimmung fand.

New-York, 3. Juni. Das Oratorium „Saul" von Ferd. Hiller wurde am verflossenen Samstag in den Räumen des Opernhauses der 14. Strasse durch den deutschen Liederkranz zur Aufführung gebracht.

Berichtigung. In Nr. 23 befinden sich aus Barmen über das Kirchen-Concert des Herrn J. A. van Eyken, das am 24. Mai war, einige irrige Angaben. Derselbe trug unter Anderem die Fuge in *H-moll* von J. S. Bach, Schumann's Fuge über den Namen Bach, die schöne Orgel-Sonate in *D-moll* von seiner eigenen Composition u. s. w. vor. Ein kleiner, aber gut eingeübter, von ihm geleiteter Gesang-Verein sang *a capella* das Morgengebet von Mendelssohn und zwei Nummern aus Hauptmann's geistlichen Gesängen.

Deutsche Tonhalle.

Die Deutsche Tonhalle ladet hiedurch deutsche Dichter ein, sich an nachstehender Preisbewerbung zu betheiligen, indem sie einen Preis von zwölf Ducaten aussetzt für ein zur Composition für den Männergesang geeignetes Gedicht von mässigem Umfange, welches den vaterländischen Gefühlen einen volksthümlich-kräftigen Ausdruck verleiht und besonders die Bestrebungen nach echter Einheit und Machtentfaltung so wie die mannhafte Abwehr gegen jeden Feind zum Gegenstande nimmt.

Die betreffenden Gedichte sind im Laufe des September d. J. frei an uns einzusenden, da mit dem Ende desselben die Preisbewerbung geschlossen ist. Diejenige der entsprechenden Bewerbungen, welche nach unserer dann vorzunehmenden Auswahl den Preis erhält, wird Eigenthum der Tonhalle. Jeder Einsendung ist ein versiegeltes Briefchen beizulegen, in welchem sich der Dichter nennt, und auf dessen Aussenseite er die Anfangsworte seines Werkes geschrieben hat. Von keiner derselben darf vor Erledigung der Sache, welche sofort öffentlich angezeigt wird, anderweitiger Gebrauch gemacht werden.

Mannheim, Juni 1860. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 27. KÖLN, 30. Juni 1860. VIII. Jahrgang.

Fétis' allgemeine Biographie der Tonkünstler.

I.

Die neue Ausgabe des umfassenden Tonkünstler-Lexikons von Fétis ist ein bedeutendes Denkmal menschlichen Fleisses und Wissens. Der erste Band der ersten Ausgabe erschien vor fünfundzwanzig Jahren, der letzte (VIII.) im Jahre 1844. Schon in seiner ersten Gestalt galt das Werk als ein unentbehrliches, und die Auflage ist gänzlich vergriffen. Jetzt aber hat der gelehrte und beispiellos thätige Verfasser alle Erscheinungen und Erzeugnisse der Tonkunst, die sich an Künstlernamen knüpfen und auf dem überreichen Gebiete derselben seit dem letzten Viertel-Jahrhundert gewachsen sind, nicht bloss nachgetragen, sondern auch die früheren Artikel grösstentheils neu bearbeitet oder doch umgeschmolzen, so dass, wie man schon aus dem ersten Bande (A bis Bohrer) ersieht, das Werk um mehr als die Hälfte vermehrt worden ist. Es führt daher mit Recht den Titel:

Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique. Deuxième Edition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié. Par F. J. Fétis etc. Paris, Firmin Didot. 1860. Gr. 8. (XXXVII und 478 S. Preis 2 Thlr. 10 Sgr.)

Die erste Ausgabe enthielt als Einleitung ein *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.* Diese Abhandlung ist in der zweiten nicht wieder abgedruckt, soll aber gänzlich umgearbeitet als *Histoire générale de la musique* erscheinen, wenn dem Verfasser Leben und Kraft dazu vergönnt ist. Statt des Resumé's gibt Fétis hier eine Vorrede, in welcher er sich theils über die Grundsätze und Ansichten, die ihn bei Abfassung des Werkes geleitet haben, ausspricht, theils auf die Kritiken der ersten Ausgabe antwortet. Dieser letzte Abschnitt der Vorrede hat mehr speciel gelehrtes und persönliches Interesse; der erste hat allgemeinere Bedeutung. Hier sagt der Verfasser unter Anderem:

„Auf die Erforschung und Begründung des Werthes der Arbeiten der älteren Meister und ihres Antheils an der Entwicklung der Tonkunst habe ich früher wohl einmal bedauert, zu viel Zeit verwandt zu haben; jetzt wünsche ich mir Glück dazu, dass ich noch viel mehr Zeit der Verbesserung dieses Theiles meines Werkes gewidmet habe; denn die in unserem Zeitalter herrschende Neigung zum Vergessen und Abthun legt jedem muthigen und selbstbewussten Charakter die Pflicht auf, gegen die Verachtung alles dessen, was die Ignoranz nicht kennt, zu protestiren und die Ansprüche des Genie's und Talentes auf allgemeine Bewunderung geltend zu machen.“ — —

„Genauigkeit in den Thatsachen, Offenheit und Unparteilichkeit in den Urtheilen sind die Hauptpflichten des Biographen. Aber Offenheit und Unparteilichkeit reichen zum richtigen Urtheilen nicht hin bei einer Kunst, die ihre Regeln nur aus sich selbst schöpft und in welcher der verschiedene Geschmack eben so oft das Resultat der natürlichen Neigung als der Erziehung ist. Es gehört die Kenntniss der Musik auf ihrem ganzen Gebiete dazu. Die gebildeten Weltleute halten die musicalischen Kenntnisse für nicht nöthig zum Urtheilen, weil sie meinen, die Musik sei nur Sache der Empfindung. Freilich bedarf es der Kenntnisse nicht, um sich von einem Musikstücke angezogen oder abgestossen zu fühlen; allein das sind Eindrücke, nicht Urtheile, die für den eigentlichen Werth des Werkes keine Bedeutung haben.“ — —

„Eines der grössten Hindernisse der richtigen Beurtheilung musicalischer Werke liegt in der Anwendung der Lehre vom Fortschritt auf die Kunst. Ich habe oft behauptet, dass die Musik sich umgestaltet, dass sie aber nur in ihren materiellen Elementen fortschreitet. Ich habe viel Tadel desshalb erfahren; gegenwärtig jedoch glaube ich, den Zuständen in ganz Europa gegenüber, nicht viele

Gegner zu finden, wenn ich sage, dass nach meiner Ueberzeugung gewisse Dinge, die für Fortschritt gelten sollen, in Wirklichkeit als Verfall zu bezeichnen sind. [Hierzu zählt er die bekannten Fehler der Zeit: allzu breit und zäh ausgesponnene Entwicklung eines und desselben Gedankens, das Ungeheuerliche statt des Grossartigen, das fortwährende ziellose Moduliren, die übermässige Instrumentirung u. s. w.]

„Ich spreche es mit Zuversicht aus: die Lehre vom Fortschritte ist gut und wahr für die Wissenschaft und für die Industrie, aber sie hat nichts zu schaffen mit den Künsten der Phantasie, und noch weniger als mit anderen Künsten mit der Musik. Sie kann keine gültige Regel für die Beurtheilung des Talentes und der Werke eines Tonkünstlers abgeben. In dem Gegenstande selbst, nicht ausserhalb desselben, in den musicalischen Gedanken und dem Ausdruck, der ihnen gegeben ist, muss man ihren Werth suchen.“ — —

„Jede Epoche hat ihre besonderen Tendenzen und Formen, welche die grosse Menge für das Schöne hält, weil die Mode ihnen eine augenblickliche Geltung verschafft. Selbst die Kritik lässt sich zuweilen dadurch zu Verirrungen hinreissen. Aber nach dem Heisshunger kommt die Uebersättigung; die Mode wechselt, und die Form, welche nicht von der Schönheit des Gedanken-Inhalts gehalten wird, zerfällt und macht anderen Platz, die vielleicht eben so wenig Festigkeit und Werth haben.“ — —

„Seit der ersten Ausgabe meiner Biographie ist die Lage des gewissenhaften Kritikers noch gefährlicher geworden. Die Reihen der grossen Meister sind stark gelichtet, und das gegenwärtige Geschlecht hat sich auf seltsame Abwege führen lassen, über die ich mich hier erklären muss.

„Es hat zu allen Zeiten Menschen gegeben, die der augenblicklichen Neigung des grossen Haufens schmeichelten und ihre Kunst zum Handwerk und zur Waare machten. In unseren Tagen hat sich ihre Zahl in erschreckendem Verhältnisse vermehrt. Mit ihnen braucht sich die Kritik nicht zu beschäftigen. Aber die letzten fünfundzwanzig bis dreissig Jahre haben Künstler erzeugt, die mit dem Ernste des Strebens eine grosse Herrschaft über die Mittel der Harmonie und Instrumentation verbinden und aufrichtig danach trachten, das Schöne in ihren Werken zu schaffen. Allein in einem seltsamen Irrthum befangen, überreden sie sich, dass das Schöne nicht im Einfachen bestehe. Aus immerwährender Furcht vor dem Gemeinen stürzen sie sich ins Barocke. Cadenzen der Perioden, vollkommene Schlüsse und Ruhepunkte sind ihnen zuwider. Um sie zu vermeiden, haben sie ein Verkoppelungs- und Verhalfterungs-System angenommen, vermöge dessen sie von Vorhalt zu Vorhalt, von Zwischensatz zu Zwischensatz das periodische Gewebe ins Unendliche verlängern, so dass sich ihre Musik wie Maschinenpapier abrollt, das kein nothwendiges Ende hat. Trotz des wirklichen Talentes, welches aus ihren Werken hervorleuchtet, wie z. B. bei Mendelssohn und Schumann, wirft uns dieses Verfahren in ein ewiges Hin- und Herwogen, wodurch Ermüdung und Zerstreuung entstehen. Dazu kommt dann noch die übermässige harmonische Arbeit, welche den Hauptgedanken erstickt; denn Einfachheit und Klarheit gehören auch zu den Dingen, welche die neuere Schule hasst.“

An einer anderen Stelle erinnert Fétis daran, dass die grossen Meister des vorigen Jahrhunderts verschiedene Stilarten für die verschiedenen Musikgattungen hatten und dabei doch originel und individuel blieben. Er fährt dann fort:

„Wenn man auf diese Thatsache Acht gibt, so fällt der Unterschied zwischen jener Mannigfaltigkeit des Stils und der Einförmigkeit desselben in der heutigen Musik sehr auf. Es fehlt manchen von unseren Componisten gewiss nicht an Geschick und Talent, aber die sociale und ethische Tendenz unserer Zeit übt einen bedauernswerthen Einfluss auf ihre Schreibart aus. Diese vorherrschende Tendenz ist das allgemeine Bedürfniss nervöser Aufregung, welches durch die Reihe von Revolutionen und aussergewöhnlichen Ereignissen entstanden ist. Diese Neigung und Stimmung macht, dass überall das Dramatische gesucht wird. Auf der Bühne hat allerdings das Dramatische in der Musik, wenn es von Ideen getragen wird, seinen Werth; aber jetzt soll Alles dramatisch sein, die Messe, die Sinfonie, das Quartett, selbst die Clavierklimperei in den Boudoirs der Damen. Unter so stark aufgetragener Farbe verschwindet der ursprüngliche musicalische Gedanke so gut wie die Eigenthümlichkeit des Stils, und die meisten Producte sehen sich einander mehr oder weniger gleich.

„Die Componisten im achtzehnten und im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts begriffen die Aufgabe der Kunst und ihren persönlichen Beruf besser: sie blieben vorzugsweise bei der Gattung, für die ihnen die Natur die grössten Gaben verliehen. Heutzutage will Jeder Alles schreiben! — Ist man dann streng im Urtheil, bleibt der vernünftige Theil des Publicums kalt, so heisst es, man verstehe sie nicht, man begreife sie nicht. Was heisst das? Sind die Kunstwerke Räthsel, Probleme? Eine Musik, die bei guter Ausführung unverständlich bleibt, ist eine Verirrung der Kunst.“ —

Ueber die Ansichten der Zukunftsmusiker bricht der Verfasser natürlich den Stab. Was er über die realistische Richtung in der Kunst überhaupt sagt, ist mitunter sehr schlagend.

„Das Princip der Wahrheit" —heisst es S. XI—„ist nichts Anderes als die alte falsche Lehre von Batteux, Burk, Diderot und ihrer Schule, nämlich: „„Die Kunst habe die Nachahmung der Natur zum Gegenstande."" Selbst in ihrer Anwendung auf die zeichnenden Künste, Malerei und Sculptur, kann diese Lehre die Schönheit nicht erzeugen, die doch das Ziel der künstlerischen Bestrebungen ist. Der Künstler ist nicht Copist der Natur, er begeistert sich nur durch ihr Anschauen und stiehlt ihr ihre Formen ab, um daraus Werke seines Genie's zu bilden.

„Wenn man jene Nachahmung als Zweck der Kunst aufstellt, so gilt Täuschung für die höchste Stufe der künstlerischen Vollkommenheit. Um das Irrthümliche einer solchen Auffassung zu beweisen, braucht man nur an Diorama und Gemälde zu erinnern, da im Diorama die Darstellung eine Vollkommenheit der Täuschung erreicht, die das wirkliche Gemälde niemals bieten wird. Wird nun aber irgend ein gebildeter, vollends ein kunstverständiger Mensch jemals das Diorama als Kunstwerk höher stellen, als das Gemälde? [Erreicht man, kann man hinzufügen, durch die mechanischen Figuren, wodurch man das Diorama, ebenfalls wieder nach dem obersten Princip der möglichsten Täuschung, zu beleben sucht, das Leben der menschlichen Gestalten auf Gemälden, wie es die Meister der Kunst geschaffen?]

„Wenn also das Naturwahre nicht einmal das wesentliche Object der bildenden Künste ist, die sich mit der äusseren Welt der Erscheinungen beschäftigen, wie sollte es für die Musik, die idealste von allen Künsten, gelten? Sie kennt kein anderes Programm als die Inspiration des Genie's und kann das Schöne nur durch die freie Uebung der geistigen Thätigkeit erzeugen; die Nothwendigkeit der Wahrheit würde der Phantasie nur hemmende Schranken entgegenstellen. Desshalb muss denn auch die dramatische Wahrheit in den Gränzen der Kunst bleiben" u. s. w. —

„Der Künstler muss nur die Kunst lieben und sich ihr allein ganz hingeben, oder lieber gar nicht Künstler werden. Freilich wird diese Hingebung und Entsagung von Tag zu Tag schwieriger und verdienstvoller; die Künstler-Laufbahn wird von einem Uebel bedroht, das um so gefährlicher ist, je mehr es überhand nimmt, von dem Materialismus, der nur aufs Praktische gerichtet ist, von dem Jagen nach Vortheil und Geld, von der Sucht zu Wohlleben und äusserem Glanz.

„Solche Zustände sind freilich der Kunst höchst ungünstig. Die Menschen sind zu viel mit allem Anderen beschäftigt, um sich für die aufmerksame Betrachtung der Poesie und Musik sammeln zu können. Für die eigentliche Freude des Herzens daran haben sie keine Zeit mehr, desshalb verlangen sie Nervenreiz oder Zerstreuung nach der Arbeit. Wenn die Malerei noch ein etwas besseres Loos hat, so rührt dies grossentheils daher, dass ihre Erzeugnisse einen mercantilen Werth haben, worauf man sogar speculiren kann. Bedenkt man, wie schnell z. B. die dramatisch-musicalischen Werke der besten Componisten von der Scene verschwinden und bald nach ihrer Geburt in Vergessenheit gerathen, so lässt sich nicht läugnen, dass die Neuheit für die zerstreute und durch hundert andere Dinge eingenommene Menschheit das vornehmste Verdienst ist; ist die Neugier befriedigt, so hört die Theilnahme an der Kunst auf.

„Bis 1830 gab es ein Theater-Publicum, das sich an den Werken der Meister von Gluck bis Weber erfreute und erbaute. Viele Opern, welche auf der Bühne kein Glück machten, wurden dennoch von Kennern und Dilettanten studirt und hoch gehalten, wie z. B. Cherubini's Lodoisca, Medea, Anacreon, die Abenceragen, Méhul's Euphrosyne u. s. w. In Concerten und musicalischen Kreisen führte man gediegene Musik aus allen Gattungen auf, das Kunstleben durchdrang die Gesellschaft. Die Opern, die gefielen, blieben auf der Scene und wurden mit Vergnügen wiederholt gehört. Der dramatische Componist hatte sein Repertoire, wie man zu sagen pflegte. Wie ist das aber jetzt? Auber, ein Componist ersten Ranges, hat an vierzig Opern geschrieben, die fast alle mit Erfolg aufgeführt wurden; Halévy, dessen Talent weit bedeutender ist, als die Menge glaubt, hat eine Menge guter Partituren geliefert;—was ist aber aus ihrem Repertoire in Paris geworden? [Wenn diese Bemerkungen hauptsächlich auf Frankreich passen, so finden sie doch auch *mutatis mutandis* auf Deutschland ihre Anwendung; ja, was bei uns die Sache noch schlimmer macht, ist das Haschen nicht bloss nach Neuem, sondern nach fremdem Neuem: das lässt die National-Componisten nicht aufkommen und überliefert die vortrefflichsten älteren Meister—man denke nur an Heinrich Marschner—der Vergessenheit.]

„Was ist das Ergebniss dieser Zustände? Das Schlimmste, was kommen kann: die Erschütterung des Glaubens an die Kunst in der Brust der Künstler. Der Zweifel an der Macht der keuschen Muse greift um sich, Entmuthigung ist die Folge [oder Servilismus der Menge gegenüber]. Die Kunst ist verloren, sobald man nur auf den Erfolg des Augenblicks sinnt. „„Man weiss nicht mehr, was man machen soll, um das Publicum zu amüsiren!"" sagte mir neulich ein junger Opern-Componist. Zu amüsiren! So tief herab ist also die Kunst gekommen! Wenn die Künstler sich in diese Herabwürdigung fügen, so ist es aus mit der Kunst. [Glauben wir ja nicht, dass es bei uns viel anders sei! „Amüsiren Sie Sich gut!" ist der Wunsch, den man hört, wenn man ins Theater geht; „Wie

[*]

haben Sie Sich im Concerte amüsirt, mein Fräulein?“ die gewöhnliche Begrüssung beim Verlassen des Saales.]

„Nun, die Künstler müssen durch die ganze Kraft des Bewusstseins und der Ueberzeugung und durch alle edlen Hülfsquellen des Talentes diesem moralischen Verfall entgegentreten. Sie dürfen den leider nur zu oft wiederholten Ausspruch, dass Niemand seine Zeit ändern könne, nicht zu dem ihrigen machen; im Gegentheil, man beherrscht seine Zeit durch starken Geist und festen Charakter. — Auch in der Zeit des gesunkenen Geschmacks gibt es immer noch glücklicher begabte Seelen, welche der wahren Kunst ihren Cultus weihen. Für diese und für sich selbst arbeite der Künstler; am Ende siegt doch ihre kleine Zahl über die Menge.

„Das verschafft uns aber weder Erfolg noch Vermögen! böre ich einwerfen. Was ist denn ein augenblicklicher Erfolg werth, der nicht auf wahrhaft Schönem beruht? Und bedarf der Künstler ausser der inneren Befriedigung, die ihm sein Schaffen gibt, des raffinirten Wohllebens der Reichen? Schöne Werke soll er hinterlassen, nicht Paläste und prächtiges Hausgeräth. Leset nur die Biographieen der grossen, unsterblichen Meister! Denkt an Johann Sebastian Bach, an Mozart, an Beethoven! Was hat sie erhoben und im Leben aufrecht gehalten? Die Kunst, nicht Geld und Gut. Wie glücklich, wer um denselben Preis sich zu ihrer Höhe empor schwingen könnte!“

Der Schluss des ersten Theiles der Vorrede beugt dem Missverständnisse vor, welches aus dem Läugnen des Fortschrittes in der Kunst entstehen könnte, indem er nachweis't, dass die Wissenschaft der Tonkunst in allen ihren Zweigen seit fünfzig Jahren unendliche Fortschritte gemacht hat.

Der polemische Theil der Vorrede beschränkt sich auf Widerlegung zweier Angriffe französischer Kritiker auf die Artikel „Guido von Arezzo“ und „Marchetto von Padua“ in der ersten Ausgabe der Biographie. Dass Fétis in Bezug auf Guido vollkommen Recht hat, ist keine Frage. Es ist in Deutschland längst erörtert und festgestellt, dass Guido im Laufe des Mittelalters fast zu einer von jenen mythisch-historischen Personen geworden, auf welche nach und nach alle Erfindungen und Verbesserungen einer Kunst im Alterthume zurückgeführt zu werden pflegten. Er war für seine Zeit (Anfang des eilften Jahrhunderts) ein vortrefflicher und weit berühmter Lehrer des Kirchengesanges, wie schon Fink richtig sagt. Der Nimbus aber, den das Mittelalter und namentlich die Benedictiner um sein Haupt verbreiteten, schwand, sobald seine Schriften in des Fürstabts Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de Musica potissimum, III Vol. in 4., 1784,* im zweiten Theile gedruckt erschienen und das kritische Studium derselben nachwies, dass er selbst nie daran gedacht hatte, sich alle die Erfindungen (Monochord, Erweiterung der Scala, Linien-System, Notenschrift, lateinische Benennung der Töne u. s. w., sogar Contrapunkt), die man später auf seinen Namen häufte, zuzuschreiben. Selbst die bekannten Verse: *Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Fa muli tuorum, Solve polluti Labii reatum, Sancte Johannes,* gab er nur als mnemonisches Hülfsmittel, als Erleichterung für das Festhalten der Töne im Gedächtnisse an, keineswegs aber als Benennung derselben.

Bei der neuen Bearbeitung hat Fétis vorzügliche Sorgfalt auf die Vervollständigung der bibliographischen Nachrichten, der musicalischen Literatur in ihrem ganzen Umfange genommen, was allerdings auch schon ein Hauptziel seiner Arbeit bei der ersten Auflage war. In der That finden wir recht genaue und vollständige Angaben über die Werke der alten und neuen Musiker und deren Veröffentlichung durch den Druck, so wie über die Schriften, welche sich auf ihr Leben u. s. w. in Monographieen beziehen, und dies ist besonders in einem französisch geschriebenen Werke ein grosses Verdienst, da die Franzosen in diesem Punkte entsetzlich oberflächlich und gewissenlos sind. Dass es unmöglich ist, in diesen Dingen vollkommen Erschöpfendes zu geben, zumal für einen einzigen Menschen, leuchtet ein. Auch sagt der Verfasser selbst: „Die Unmöglichkeit, vielfältige Irrthümer in einem allgemeinen biographischen Werke zu vermeiden, hat bekanntlich dahin geführt, ähnliche Arbeiten unter verschiedene Fach-Redactoren zu vertheilen. Bei einer Gesammt-Biographie von Männern, die sich einer und derselben Kunst gewidmet haben, namentlich der Musik, über welche eine so grosse Verschiedenheit der Meinungen, Ansichten und Lehren herrscht, dürfte aber eine solche Theilung der Arbeit schwer zu einem glücklichen Ergebnisse führen. Die Einheit der Grundansichten ist dabei durchaus nothwendig, und desshalb habe ich mich allein der ungeheuren Aufgabe unterzogen. Daraus sind neben jenem Vortheile freilich auch bedeutende Nachtheile entstanden, da, sobald von Thatsachen die Rede ist, ein einziger Mensch unmöglich Alles erschöpfen und wissen kann. — — Ich gestehe aber auch, dass, wenn ich einmal mich im Datum geirrt, oder Michel statt Andreas und umgekehrt geschrieben, mich das nicht zur Verzweiflung bringt, da ich den Werth meiner Arbeit doch in etwas Höherem suche, als in diesen Dingen.

„Uebrigens habe ich nie geruht, sondern seit zwanzig Jahren zu verschiedenen Zeiten auf Reisen durch Deutschland, Italien, Frankreich und England eine Masse von Material für die neue Ausgabe meines Werkes gesammelt, und bin darin von ausgezeichneten Fachmännern trefflich

unterstützt worden. Mein Dank gebührt vor Allen dem zu früh dahingeschiedenen Custos der musicalischen Abtheilung der Bibliothek zu Berlin, Dehn, dessen unerschöpfliche Gefälligkeit für mich ein wahrer Schatz gewesen ist; dann den Herren Gaspari in Bologna, August Gathy in Paris, der auch schon gestorben ist, dem ich namentlich über die deutschen Künstler der Gegenwart genauere Nachrichten verdanke, Danjou, der mir viele interessante Notizen über Manuscripte in den Bibliotheken von Florenz, Rom und anderen Städten Italiens mitgetheilt hat, Brauchesne, Secretär des Conservatoriums in Paris“ u. s. w.

Nachtrag zu Henriette Sontag und ihre Zeit*).

(S. Nr. 28.)

Berlin, im März 1827.

Die Königin des Gesanges, die herrliche Angelica Catalani, ist vor einigen Tagen in unserer Stadt angekommen, und dieses Ereigniss hat alle unsere Zungen und Leidenschaften in gährende Bewegung gesetzt. Wenden wir ja doch unsere ganze Energie auf Sängerinnen, Gesang und alles, was fern oder nah in dieses Fach einschlägt. Man denke sich daher die Ungeduld der Erwartung und den Streit der Meinungen über die wichtige Frage: Wie wird die Königin Angelica Catalani der Kron-Prätendentin Henriette Sontag gegenüber stehen, und welche wird in dem Lorherkronen-Streit den Sieg davon tragen? — Wie eine gewaltige Schlacht-Trompete erklang also den Berlinern das bescheidene Postillonshorn, wodurch die grosse Angelica verkündet wurde, und von Minute zu Minute wuchs die Spannung wegen des Erfolgs der ersten, diplomatisch-friedlichen Zusammenkunft, welche durch eine vermittelnde Macht veranstaltet wurde. In einem der hiesigen glänzenden Häuser, welches als das Vaterland und Asyl der Künstler angesehen werden kann, geschah die wichtige Begegnung. Zuerst erschien, durch grossartigen Putz und Schätze von Diamanten in ihrer majestätischen Haltung unterstützt, die immer noch reizende Catalani, alle Herzen gewinnend durch holde Würde und südliches Feuer; bald darauf, wie den Händen der Mode so eben entschlüpft und von allem ihrem Schimmer umringt, das anmuthige Kind unseres Landes, alle Augen bezaubernd durch Jugendfrische, Klarheit und Anspruchslosigkeit der Erscheinung. Welchen Eindruck mochte bei der glänzenden Frau das blühende Mädchen hervorbringen, durch dessen weitverbreiteten Ruf sie den Namen der grössten Sängerinnen Europa's fast ausgelöscht, den sie sogar mit dem ihrigen in die Schranken treten sah, der bisher unübertroffen geherrscht hatte? Nicht zwanzig Jahre alt, war die kleine Deutsche zu einer Stufe gelangt, wonach sie, die stolze Italiänerin, den schönsten Theil ihres Lebens hindurch gerungen, und der Anfang einer fremden Laufbahn war von einem Erfolg bezeichnet, welcher ihr am Ende der eigenen fast noch zu entschlüpfen drohte. Aber von dem Gefühle des eigenen Werthes, vielleicht auch der Gerechtigkeit, beseelt und ihre Lage mit kluger Mässigung überschauend, traf sie in ihrem Benehmen den besten und richtigsten Weg; denn nachdem die gegenseitige Vorstellung geschehen und die junge Nebenbuhlerin ohne alle Ziererei eine grosse Arie mit hinreissender Fertigkeit und Anmuth gesungen hatte, verliess sie ihren Platz, schloss jene gerührt in ihre Arme und sagte mit grosser Innigkeit: „*Dieu Vous bénisse, mon enfant, Vous êtes la meilleure chanteuse que j'ai entendue!*“ Alle Meinungen waren nun vereint und alle Stimmen gewonnen, so dass selbst die Behauptung einiger Misswollenden, welche zwischen den Worten: *Vous êtes la meilleure chanteuse*, noch ein „*à présent*“ wollen vernommen haben, wenig Glauben gefunden hat.

Wenige Tage darauf, sagt man, sei die Sontag bei der Catalani gewesen und habe mit ihr gesungen, ja, sie werde in dem Concerte der edlen Gastfreundin ein Gleiches thun — eine Nachricht, welche alle Erwartungen auf das Höchste spannt, und der Concertgeberin, selbst wenn sie ihrem früheren verdreifachten Preise (1 Ducaten) treu bleibt, in unserem grösseren Concertsaale dennoch keinen Raum unbesetzt lassen wird.

Noch neulich entzückte die kleine Zauberin durch den Vortrag einer Romanze von Panseron mit Flöten-Begleitung und französischem Text eine zahlreiche Gesellschaft, in der nebst Guillou, dem berühmten Flötisten der pariser Oper, eine ziemliche Anzahl der hier anwesenden Franzosen sich befand. Doch ist es auch nicht möglich, mehr zarten Ausdruck, Lieblichkeit, Grazie und Schalkheit zu vereinen, als ihr Gesang und Mienenspiel darbot. Kurz, das beglückte Schoosskind der Natur war der Mittelpunkt und Hebel der Unterhaltung und zwang, wie seine Kunst, so auch die anderen Künste, ihm dienstbar zu sein. Denn während die Gefeierte im heiteren Gespräche begriffen war, zeichnete der talentvolle Professor Krüger mit eben so viel Glück als Gewandtheit ihr liebliches Profil, dem ein anwesender Fremder dann als Unterschrift und Ausdruck der allgemeinen Stimmung die improvisirten Worte beifügte:

Wo alle Künste sich vermählen,
Wo so viel holder Reiz sich zeigt,
Da will auch Poesie nicht fehlen;
Doch welche Farbe soll sie wählen,
Dass sie der Schwestern Spur erreicht?

---

*) Mitgetheilt von einer Kunstfreundin.

Sie müsst' in Sonnenstrahl sich hüllen,
Sich schmücken mit des Tages Glanz:
Dann wird ihr Wunsch sich schön erfüllen,
Und dein wär', Sonn' und Tag — der Kranz!

Kein Generalbass mehr!

Dieser dictatorische Ausspruch bildet den Haupttitel eines Heftes, welcher folgender Maassen ergänzt wird: „Dafür der Geist der Einheit (I) in der musicalischen Progression. Ein Beitrag zur Musikwissenschaft. Wien, 1860. Wallishausser'sche Buchhandlung (Josef Klemm). VIII u. 66 S. kl. 8.

„Ursprünglich sollte das Werk ein Lehrbuch für Anfänger werden; allein ich hielt für gut" —sagt der anonyme Verfasser im Vorwort —, „den Geist des Ganzen dem Urtheil des musicalischen Publicums vorerst in einer kleinen Broschüre vorzulegen, um die ermunternden oder — verdammenden Urtheile entgegenzunehmen, die mich zur Unterdrückung oder Herausgabe eines grösseren Werkes bestimmen sollen."

Nun, von unserer Seite soll der Verfasser kein „verdammendes" Urtheil empfangen, wiewohl wir allerdings glauben, dass es daran nicht fehlen wird, woran aber die nicht immer streng logische und zuweilen auch nicht ganz deutliche Darstellung schuld sein wird. Achtungswerth ist die Gesinnung, die es nicht auf Effect und augenblickliches Aufsehenmachen abgesehen hat, sondern mit Ueberzeugung und Bescheidenheit auftritt.

Der Verfasser eifert gegen den Generalbass und die Bezifferung, im Grunde aber gegen die in die Form des Generalbasses gezwängte Accord- und Harmonie-Lehre. Mag aber diese letztere systematisirt und schematisirt werden, wie sie wolle, so bleibt doch die Kenntniss des Generalbasses im engeren Sinne, d. h. der Bezifferung der Grundbass-Stimme und das Spiel einer solchen Stimme auf dem Clavier schon aus historischen Gründen dem heutigen Musiker eine Nothwendigkeit, weil er ohne Beides die Werke der älteren Meister nicht einstudiren und dirigiren kann. Der gewählte Haupttitel lässt sich also kaum rechtfertigen.

Die „neue Idee" des Verfassers führt das Wesen der Tonkunst auf „die Einheit und ihre Progressionen" zurück, gründet „diese Anschauung auf die Natur und unterscheidet sich wesentlich von der des Generalbasses, der keine Einheit kennt, dem stillschweigend jeder zufällige Basston Einheit ist."

In dem Capitel „von den Accorden im Allgemeinen" heisst es unter Anderem:

„Der Generalbass leitet die Benennungen seiner Accorde von der Bezifferung her. (?)

„Seine Bezifferung ist aber auf die Zufälligkeit gegründet, darum unwahr, somit auch seine Benennungen.

„Ein Lehrbuch um das andere hat sich überboten in Erfindung der horribelsten Accord-Namen, als wenn der Name es mache.

„Wer denkt nicht mit Schaudern an die Sexquart-Non-Septimen-Quintterz-Accorde, oder an die

„Decim - Septimensext - Quintquart - Secund - Accorde Knecht's?

„*Risum teneatis amici!*

„Hätte Ludovico Viadana ahnen können, welcher Missbrauch mit der Zeit erwüchse aus seiner „ „stenographischen" " Erfindung, er würde sie—unterdrückt haben. [Aber Viadana hat ja nur einen geringen Antheil an der Erfindung des Generalbasses. S. Winterfeld's „Gabrieli". II. S. 59.]

„Der Generalbass bezeichnet z. B. den harten Dreiklang *C* I *C e g* zufällig richtig mit (1) 3. 5., wie auch wir ihn bezeichnen würden, wenn unser I dies nicht unnöthig machte.

„Der einfachste Sinn sollte einsehen, dass eine Umkehrung an dem Wesen dieses Dreiklanges nichts ändern könne; obschon formel verschieden, bleibt sein inneres Wesen sich gleich, denn *C* bleibt I (*Tonica*). Der Generalbass dagegen benennt und beziffert die beiden möglichen Umkehrungen *e g c* und *g c e* nach den zufälligen äusseren Verhältnissen der Töne unter einander mit (1) 3. 6. und (1) 4. 6. und hat schon einen so genannten Sext- und Quartsext-Accord geschaffen; er betrachtet nämlich jeden zufällig untenstehenden Ton (den jeweiligen Bass) stillschweigend als I, schreibt es aber nicht, dieses I, als selbstverständlich. Würde der Generalbass correct dabei verfahren, so müsste er bei *e g c* wenigstens hinschreiben (1) ♭3. ♭6., dann würden aus den zufälligen Intervallen absolute und könnten in unserem Sinne mehrdeutig verwerthet werden; so aber sind sie reiner Luxus.

„Wohl ist die Ziffer von Bedeutung, aber nicht im Sinne des Generalbasses, der die Einheit nicht kennt.

„Dieses I ist mehr werth als alle Ziffern, es ist die Achse, um die sich Alles dreht. Darum ist jede Bezifferung überflüssig, selbst in unserem Sinne, denn die I Stufe weis't jedem Tone eines Accordes die gehörige Stelle an.

„Noch ein Beispiel.

„Den Vierklang *G h d f* bezeichnet der Generalbass nach den zufälligen Intervallen der *C*-Scala, ohne weitere Rücksicht auf die charakterisirende I Stufe, wie folgt:

f	7	*g*	6	*h*	6	*d*	6
d	5	*f*	5	*g*	4	*h*	4
h	3	*d*	3	*f*	3	*g*	2
G	(1)	*H*	(1)	*D*	(1)	*F*	(1)

und nennt diesen einfachen charakteristischen Vierklang der V Stufe nach diesen Ziffern: Sept-Accord schlechtweg; Terzquintsext-, Terzquartsext- und Secundquartsext-Accord, während er im Hinblick zu seiner Stufe *C* I doch nur in allen vier Unterlagen folgende absolute Intervalle aufweis't:

f	4	*g*	5	*h*	7	*h*	2
d	2	*f*	4	*g*	5	*h*	7
h	7	*d*	2	*f*	4	*g*	5
G	5	*H*	7	*D*	2	*F*	4

„Wäre die Bezeichnung des Generalbasses correct in unserem Sinne, so müsste sie so lauten:

f	♭6	*g*	♭6	*h*	6	*g*	6
d	5	*f*	♭5 = ♯4	*g*	4	*h*	♯4
h	3	*d*	♭3 = ♯2	*f*	♭3	*d*	2
G I		*H* I		*D* I		*F* I	

„Es wären nämlich lauter absolute Intervalle von *G* I, *H* I, *D* I, *F* I.

„Diese Ziffern sind selbstverständlich aus I sich ergebende absolute Intervalle der betreffenden Progression. Die pedantische Orthographie müsste freilich erst enharmonisch verwechseln bei *H* I und aus *d* erst *cisis* ♯2, aus *f* erst *eis* ♯4 machen, damit der Schritt nach *H-dur* auch gehörig correct wäre.

„Zu diesem Ende genügt denn freilich auch nicht mehr der Name Vierklang „„oder charakteristischer Vierklang mehrdeutig verwendet"", sondern es wird abermals ein neuer Name geschaffen, um diesen oder jenen Schritt zu rechtfertigen. Um Weber's tiefgedachten Uebergang in der Agathen-Arie: „„Welch schöne Nacht!"" herzustellen, bedarf es nicht erst eines übermässigen Sext-Accordes *G h d eis,* sondern nur des einfachen Begriffes, dass
(1) 3 5 ♯6
der ursprüngliche Leiteton *h* VII zu I gemacht wird."

Es ist nicht wohl möglich, aus der für den Gegenstand gar zu beschränkten Skizze des Verfassers dessen Ansicht in noch beschränkteren Umrissen darzulegen. Es genüge, durch Obiges die Aufmerksamkeit auf ein Schriftchen zu lenken, das immerhin mehr als ein blosses Curiosum sein dürfte.

Die Sängerfahrt der französischen Orpheonisten nach London.

Am 17. Juni haben in Paris die Proben der Sänger-Vereine von Paris und dem Seine-Departement für die Fahrt nach London und die Concerte im Krystall-Palast zu Sydenham begonnen. Am 24. Juni fand die Abfahrt von zwei Küstenpunkten, Dieppe und Calais, aus auf zehn Dampfbooten Statt. Dreitausend aus den zweihundert Vereinen, die unter der General-Direction des Herrn Delaporte stehen, ausgewählte Sänger bilden die Gesang-Phalanx. Die Hin- und Rückfahrt ist umsonst bewilligt (von wem? dem Unternehmer oder der Direction des Glaspalastes?) und die Aufenthaltskosten für eine Woche zu mässigen Preisen accordirt.

Die Festordnung lautet: Sonntag den 24. Juni Ankunft und Einzug in London. Montag nach Sydenham, Probe und erstes Concert um 3 Uhr. Dinstag in Sydenham, Probe und zweites Concert. Mittwoch Besuch von London und dessen Sehenswürdigkeiten. Donnerstag drittes und Samstag Abschieds-Concert.

Auf dem Programm stehen:

God save the Queen, für vier Männerstimmen gesetzt von Camille de Vos.
Veni Creator von Besozzi.
Fragment aus dem XIX. Psalm von Marcello.
Choral von Leo Hassler (1601).
Choral von Heinr. Scheidemann (1604).
Priesterchor „O Isis und Osiris" von Mozart.
Septett aus den Hugenotten von Meyerbeer.
Cimbres et Teutons von L. Lacombe.
Les Enfants de Paris von A. Adam.
Das Kirchlein (*la Chapelle*) von Becker.
Der Jäger Abschied (*le départ des Chasseurs*) von Mendelssohn.
Der Tag des Herrn (*le jour du Seigneur*) von C. Kreutzer.
Le Chant des Montagnards (Normannslied) von Kücken.
Le Chant du bivouac von Kücken.
La Retraite von L. de Rillé.
France! von Ambr. Thomas.
La nouvelle alliance von Halévy.

Der Text der beiden letzten Chöre ist für die Sängerfahrt nach England von Vaudin, Redacteur der Zeitschrift „*Orphéon*", gedichtet.

Das jedesmalige Programm wird aus den angegebenen Stücken gemacht; das Septett aus den Hugenotten (eine kolossale Nachäffung der Quartette mit Besetzung eines ganzen Geigen-Orchesters in den Concerten des Conservatoires!) wird aber in jedem Concerte gesungen werden, „weil es bei dem Sängerfeste in Paris so gewaltigen Effect gemacht hat."

Der Chor *La nouvelle alliance* von Halévy wird von Harfen begleitet. (Von wie vielen bei 3000 Stimmen??) Zum *Veni Creator* und zum Psalm von Marcello wird Ed. Batiste, Organist von St. Eustache, die Orgel spielen; bei dem Hugenotten-Septett, den Chören „*France*" und „Cim-

bern und Teutonen" wirkt Militärmusik mit, wozu Delaporte die Regimentsmusik der kaiserlichen Guiden engagirt hat. (Lärm wird es also genug geben!) Diese Musik wird auch drei Stücke allein blasen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Das vierte mittelrheinische Musikfest wird am 22. und 23. Juli in Mainz gefeiert werden. Der rein musicalische Theil des Festes beschränkt sich auf zwei Tage und bringt am ersten ausser der Ouverture in *C*, Op. 124, von Beethoven das Oratorium „Israel in Aegypten" von Händel; am zweiten Tage: Gluck's „Alceste" — Ouverture, ausgewählte Soli und Chöre —, zwei Chöre *a capella* von Palestrina und Mozart, Sinfonie in *C-moll* von Beethoven und „Die erste Walpurgisnacht" von F. Mendelssohn-Bartholdy. Zur Mitwirkung in den Chören haben sich den Gesang-Vereinen der verbündeten Städte, Darmstadt, Mainz, Mannheim und Wiesbaden, noch die von Kassel und Worms angeschlossen — ein stattliches Heer von etwa 900 Singstimmen. Dazu kommt noch, dass für die Soli die vorzüglichsten Künstler gewonnen sind, welche nur in unserem sang- und klangreichen Vaterlande zu gewinnen waren: Frau Dustmann-Meyer aus Wien (Sopran), Fräulein Schreck aus Bonn (Alt), Herr Schnorr von Carolsfeld aus Dresden (Tenor) und Herr Kindermann aus München (Bass). Auch von der Zusammensetzung des Fest-Orchesters lässt sich nur das Schönste erwarten; denn wo die anerkannt ausgezeichneten Hoftheater-Orchester von Darmstadt, Mannheim und Wiesbaden mit den Instrumentalkräften des Festortes und mit mehreren Künstlern näherer und entfernterer Städte sich zu einem Ganzen vereinen, ist eine glänzende Gesammtwirkung unzweifelhaft. Die musicalische Direction ist durch den Central-Ausschuss der verbündeten Städte in die Hände des Herrn Capellmeisters Marpurg gelegt, der als ein tüchtiger Musiker und energischer Dirigent auch in weiteren Kreisen rühmlich bekannt ist. Was den Mainzern nun noch besonders zu Gute kommt, ist ihr Fest-Local, die Fruchthalle, welche ausser einem für derartige Aufführungen höchst angemessenen Raume den Vortheil einer durch den soliden Bau der Wände trefflich geförderten Akustik bietet.

Frankfurt a. M. Die Süddeutsche Musik-Zeitung schreibt: „Seit etwa vierzehn Tagen sind vom Vorstande des hiesigen Cäcilien-Vereins wöchentlich in der Regel zwei Mal Proben angeordnet, welche von den Concurrenten um die Director-Stelle dieses Vereins geleitet werden. Bis jetzt hatten sich drei Herren von auswärts diesen Proben, resp. Prüfungen, unterzogen, um sich dann später von sämmtlichen Mitgliedern des Vereins wählen zu lassen. Es sollen aber noch viele Anmeldungen vorliegen, worunter auch einige von hier. Nach diesem Verfahren zu urtheilen, scheint man nicht auf einen Mann von Renommé zu reflectiren, wie man bezüglich der Bedeutung, die sich der Verein gibt, hätte erwarten mögen, da Männer von bereits erworbenem künstlerischen Rufe sich nicht einem solchen Wahl-Modus werden unterziehen wollen. Ja, auch für den Verein ist die Sache in dieser Form eine Lotterie, indem eine einmalige Probe die künstlerische Befähigung eines Dirigenten nicht evident erkennen lässt, und noch weniger ist mit Sicherheit anzunehmen, dass der tüchtigste Director unter den Bewerbern herausgefunden werde, da sich bereits im Vereine einige schroffe Parteien gebildet haben sollen."

Deutsche Tonhalle.

Von den seiner Zeit eingekommenen 24 Operetten „Der Liebesring", für welche die Herren L. Hetsch, F. Hiller und V. Lachner nach der von denselben gefälligst angenommenen Wahl Preisrichter gewesen, hat die Composition des Herrn E. Krähmar, Capellmeisters in Augsburg, durch Stimmenmehrheit den Preis zuerkannt erhalten.

Von den übrigen dieser Bewerbungen wurden die des Herrn E. Methfessel, Musik-Director in Winterthur, durch eine Stimme des Preises und durch eine andere der besonderen Belohung; die der Herren R. Genée, Musik-Director in Mainz, Fr. Mair in Wien und T. Täglichsbeck, Hof-Capellmeister a. D. in München, je mit zwei Stimmen besonderer Belohung würdig erklärt; sodann je durch eine Stimme besonders belobt die der Herren: F. Baumfelder, Musiklehrer in Dresden, V. F. Becker, Compositeur in Würzburg, Herm. Bönike, städtischer Musik-Director in Aschersleben, J. Landwehr in Brüssel und J. N. Skraup, Dom-Capellmeister in Prag.

Welcher der Herren Preisbewerber seine Operette wieder zugesandt wünscht (was nur unmittelbar an ihn selbst geschehen kann), beliebe sich durch eigenhändige Zeilen „an den Schriftführer der Deutschen Tonhalle" hierher zu wenden, welcher hierwegen verschwiegen zu sein verpflichtet ist, was jedoch in den nächsten sechs Monaten zu geschehen hat, indem sonst diese, so wie die von früher noch vorliegenden, nicht zurückbegehrten Preisbewerbungen nebst den ungeöffneten Briefchen nicht mehr in unserer Verwahrung bleiben.

Mannheim, 21. Juni 1860. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 28. | KÖLN, 7. Juli 1860. | VIII. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Die Operntheater. Die italiänische Oper: *Margherita la Mendicante* von G. Braga. — Grosse Oper: *Pierre de Médicis* vom Fürsten Poniatowski. — Komische Oper: *Le Roman d'Elvire* von Ambr. Thomas; *Le Château Trompette* von Gevaert; *Rita*, aus dem Nachlass von Donizetti; *L'Habit de Milord* von P. Lagarde *Théâtre lyrique*: *Ma tante dort* von H. Caspers; *Philemon et Baucis* von C. Gounod; *Gil Blas* von T. Semet; *Les Valets de Gascogne* von Dufresne; *Les Rosières* von Herold; *Maître Palma* von Fräulein Rivay. — Offenbach's *Bouffes*.]

Wenn ich den gegenwärtigen Bericht mit den Italiänern beginne, so geschieht das nicht desswegen, weil sie, die Nation auf der Halbinsel, in Aller Munde sind, sondern weil sie, die Opern-Gesellschaft in Paris, die erste Neuigkeit in diesem Jahre auf die Bühne gebracht haben. Mein aufrichtiger Wunsch ist aber, dass die Nation einen besseren Erfolg mit ihrem Entwicklungs-Drama habe, als die „Bettlerin" auf den Brettern gehabt hat.

Signor Braga ist ein guter Violoncellspieler, hat zwei oder drei Opern auf die Bühne gebracht und sich dadurch für befähigt gehalten, eine vierte für Paris zu schreiben. Um dem neuesten theatralischen Kunstgeschmacke seiner Nation zu genügen, liess er sich von einem Landsmanne ein schauderhaftes französisches Melodrama auf Italiänisch zurecht machen und schrieb dazu eine Musik, d. h. nahm aus Donizetti und Verdi u. s. w., was ihm gefiel, und fügte einige Sätze eigener Mache hinzu, von denen zwei oder drei gegen die Trivialität der übrigen zwar vortheilhaft abstachen, allein doch keineswegs des Beifalls und gar des Dacapo-Rufes würdig waren, den man organisirt hatte. Der Stoff dieser *Margherita la Mendicante* ist unter aller Kritik; er würde auch eine bessere Musik zu Grabe tragen.

Ganz anders zog die Freunde der älteren italiänischen Musik die Wiederaufnahme von Cimarosa's *Matrimonio segreto* an, die gerade den Abend vor Richard Wagner's erstem Concerte in demselben Theater Statt fand! Die köstliche, siebenzig Jahre alte Oper war seit fünfzehn Jahren nicht gegeben; Lablache hatte in ihr vorzugsweise als Geronimo geglänzt, den jetzt Zucchini mit verdientem Beifalle gab. Die drei Sängerinnen Penco, Alboni und Dottini waren vortrefflich, doch stand die letztere gegen die beiden ersteren zurück. Die Oper gefiel sehr und bewies, dass die Vergangenheit viel Zukunft hat.

Als ein Ereigniss war Roger's Auftreten auf der italiänischen Bühne zu betrachten, zumal da es das erste in einer wirklichen Rolle war, da er bisher nach seinem Unglücksfalle nur in Concerten gesungen hatte. Er sang den Edgardo in der Lucia und wurde mit stürmischem Applaus empfangen und bei seinen Leistungen wiederholt damit überschüttet. Ich fand in ihm fast dieselbe Stimme wieder, wie früher, und ganz denselben trefflichen Sänger; durch sein Spiel im zweiten Acte gewann die Rolle ausserordentlich. Der künstliche Arm bewährte sich vollkommen. Nach dem Schlusse der Saison ist Roger nach dem südlichen Frankreich gereis't, wo er auf allen bedeutenderen Bühnen Triumphe feiert.

Im März kam Tamberlik und schlug allerdings mit seinem immer noch kräftigen hohen Brust-*C* bei allen Stimm-Enthusiasten die Erinnerungen an Roger todt, während die Vernünftigen diesen als Sänger weit über Tamberlik stellten. Tamberlik's Zugrolle war Rossini's Othello; im Trovatore machte er nicht so viel. Dass Signora Borghi-Mamo die Desdemona sang, die keineswegs in ihrer Stimm-Region liegt, war kein Vortheil für die Vorstellung; dennoch wurde sie öfter wiederholt. Ein ausgezeichnetes Talent und herrlicher Sopran ist Maria Battu, eine jugendliche Sängerin, die der italiänischen Oper sehr noth thut, da diese seit Jahren nur Antiken vorführt.

Gegen Ende der Saison brachte man Meyerbeer's *Crociato in Egitto* wieder auf die Scene! Nun, bei der Armuth und der Schwäche der gegenwärtigen Production der italiänischen Maëstri wollen wir gerade die Wiederaufnahme einer Oper Meyerbeer's aus dem Jahre 1824 (erste Vor-

stellung den 26. December auf dem Theater *della Fenice* in Venedig) nicht verdammen, jedoch keineswegs der Composition den Werth und vollends „die historische Bedeutung" beilegen, die ihr die guten Freunde Meyerbeer's— und er hat deren ja so viele!—bei dieser Gelegenheit andichten. Freilich winden sie sich selbst dabei ganz possirlich im Kreise, z. B.: „Vom *Crociato* bis zu *Robert le diable* war nur Ein Schritt, der durch verschiedene Umstände, die wir nicht weiter aufzählen wollen, verzögert wurde; aber es war ein Riesenschritt." (!!) — Uebrigens ist die Oper für die jetzige Aufführung nicht bloss in drei, statt in zwei Acte getheilt, sondern furchtbar beschnitten und durch einander geworfen worden, wodurch die Handlung unverständlich, ja, am Schlusse unsinnig geworden. Man ist damit auf unverantwortliche Weise umgesprungen, wobei Meyerbeer selbst übrigens nicht betheiligt ist.

Die grosse Oper hat nur Eine Neuigkeit gebracht: *Pierre de Médicis,* Oper in vier Acten und sieben Tableaux, Text von St. Georges und Emilien Pacini, Musik von dem Fürsten J. Poniatowski. Sie wurde am 9. März zum ersten Male gegeben und hatte den Erfolg, den fürstliche Compositionen zu haben pflegen. Was aber nicht bei allen der Fall ist, die Oper ist bis jetzt, Ende Juni, etwa 15—16 Mal wiederholt worden und hat das Haus gefüllt. Zu loben ist an ihr, dass bei allerdings glänzender Ausstattung in Costümen und Scenerie und sehr schönen Decorationen sie doch keineswegs zu den blossen Spectakel-Opern gehört, in denen das Gepränge Alles und die Musik nur Zugabe ist.

Der Stoff der Handlung ist eben nicht neu; feindliche Brüder, Pietro und Giuliano de' Medici, durch die Liebe zu Laura Salviati, Nichte des Gross-Inquisitors, entzweit, spielen die Hauptrolle.

Der Oheim sagt die Hand der Nichte dem regierenden Pietro zu; sie aber liebt den Bruder. Der Hass kommt zu Ausbruch und Kampf; der verwundete Pietro geht in sich, man weiss nicht recht, warum, und lässt sich, um zwei Glückliche zu machen, nach der Kirche eines Klosters führen: zu spät, Laura hat bereits den Schleier genommen und das Gelübde gethan.

Die Musik hat im Ganzen viel Melodisches und Ansprechendes und erhebt sich zuweilen zu dramatischer Höhe, besonders im Finale des zweiten Actes, aus dem der Satz, in welchem die Brüder ihrer Wuth düstere Worte und Töne leihen und Laura voll banger Ahnung das Unheil voraussieht, wiederholt werden musste. Der Contrast dieser Situation der Hauptpersonen mit dem Feste, das im Garten des Palastes als italiänische Nacht mit glänzender Illumination gefeiert wird, trägt zu der Wirkung bedeutend bei. Dagegen ist das Ballet *Les Amours de Diane,* worin die Ferraris tanzt, zu lang, trägt aber trotzdem viel zum Besuche des Hauses bei. Den italiänischen Ursprung verläugnet freilich die Musik nirgends, auch fehlt es nicht an Verdi'schen Anklängen, namentlich im dritten Acte, wo Giuliano die Gesänge der Nonnen aus dem Kloster hinter der Scene hört, wie im Trovatore der Graf das *Miserere.* Aber auch die besseren Eigenschaften der älteren italiänischen Musik finden sich, Klarheit und melodischer Fluss.

Sonst ist von der kaiserlichen Oper nichts Bedeutendes zu berichten, ausser dass am 20. Juni die Vorstellung von Rossini's Graf Ory und des Ballets *La Sylphide* zum ersten Male in der durch das Gesetz bestimmten herabgesetzten Normalstimmung des Orchesters gegeben wurde. Der Erfolg bewies, dass bei den offenbaren Vortheilen für die Sänger die Instrumentalmusik durchaus nicht an Glanz verlor. Soll übrigens dadurch wirklich Entschiedenes geleistet werden, so muss die unbedeutende Erniedrigung nur als der erste Schritt zum Besseren betrachtet werden. Indess wollen wir froh sein, dass wenigstens dem unsinnigen Steigen der Stimmung ein Ziel gesetzt und dass mit dem Herabdrücken doch ein Anfang gemacht worden ist.

Das Theater *de l'Opéra comique* brachte am 4. Februar eine bedeutende Neuigkeit: *Le Roman d'Elvire,* in drei Acten von Alex. Dumas und de Leuven, Musik von Ambr. Thomas.

Dieses neueste Werk des begabten Componisten hat zwei unbestreitbare Vorzüge. Erstens ist es einmal wieder eine wirkliche komische Oper, nicht ein melodramatisches Rührspiel und Spectakelstück mit obligater Maschinerie, Decorations-Luxus, Wasserfällen u. s. w., und zweitens hält sich die Musik ebenfalls in den Schranken der Gattung, in denen auch jetzt noch, wie z. B. das Finale des zweiten Actes zeigt, mit Talent ausgeführte und dramatisch entwickelte Musik sehr wohl ihren Platz findet, wenn der rechte Mann darüber kommt.

Der Titel der Oper hat mit der eigentlichen Handlung nur in so fern zu thun, als die Marquise von Villa-Bianca dem Ritter Gennaro, dem vor den Thüren ihres Palastes die Sbirren auflauern, um ihn in den Schuldthurm zu führen, auf seine Bitte um eine Zufluchtsstätte für die Nacht aus dem Roman Elvira die Antwort vorlies't, welche Elvira einem Paladin auf dieselbe Bitte gibt: „Ich kann bei Nacht in meinem Schlosse nur meinen Gatten aufnehmen." — Was ist zu thun? Die Marquise ist sechzig Jahre alt, und Gennaro ist in eine „Sirene" verliebt, die ihren Namen, was die Verführungskünste betrifft, mit Recht trägt. — Dennoch entschliesst er sich auf den Rath der Zigeunerin Lilla zur Heirath, in der Hoffnung, dass die Millionen

der Marquise ihm die Gunst der Sirene leicht erobern werden.

Aber, o weh! er kann nicht aus dem Schlosse; seine Gemahlin hält ihn gefangen. Doch Lilla weiss Rath; sie verspricht, der Gebieterin einen Schlaftrunk zu geben, nach dessen Wirkung er ihr die Schlüssel zum Schlossthor entwenden könne. Sie vergreift sich in dem Fläschchen, und, o Wunder! der Trank macht die Marquise urplötzlich um vierzig Jahre jünger. Gennaro ist entzückt und verliebt sich sterblich in seine junge, schöne Gattin. Sie aber hat durch die zauberische Verwandlung das Gedächtniss verloren und will von ihm nichts wissen. Zum Uebermaass des Unglücks erscheint der Podesta, fragt nach der verschwundenen alten Marquise und verhaftet den Gennaro, als des Mordes verdächtig.

Es gibt nur Ein Mittel zum Beweise seiner Unschuld, die Rückverwandlung der geliebten zwanzigjährigen Marquise in die sechszigjährige. Lilla ist dazu bereit und braut den Trank; aber in dem Augenblicke, wo jene sich bereden lässt, ihn zu trinken, hält Gennaro selbst sie zurück und will lieber selbst das Opfer sein, als so viel Reiz und Jugend vertilgen zu lassen. Dennoch trinkt die Marquise mit verhülltem Gesicht, dann schlägt sie plötzlich den Schleier zurück und sinkt mit unveränderter Jugendschönheit dem Erstaunten in die Arme.

Man erräth, dass Alles ein Spiel war, zwischen ihr und Lilla abgekartet, um Gennaro, den sie liebt, und der sie um der Sirene willen verlassen hatte, wieder in ihr Netz zu ziehen und seine Liebe auf die Probe zu stellen. Freilich muss man sich in die Zeit Ludwig's XIII. versetzen, um über den starken Köhlerglauben Gennaro's hinweg zu kommen; allein das Ganze ist mit so allerliebsten Details gewürzt und liefert so trefflich komische Situationen und Imbroglio's für die musicalische Behandlung, dass man sich dem Amalgama von Wirklichkeit und Märchenhaftigkeit unter dem günstigen Eindruck der Musik ohne kritische Reflexion hingibt.

Ob sich die Oper eben so wie der „Kadi“ und der „Sommernachtstraum“ desselben Componisten auf dem Repertoire halten wird, kann man freilich noch nicht wissen; allein bis jetzt macht sie immer noch volle Häuser, und der zweite Act wenigstens übertrifft offenbar alles, was Thomas bisher geschrieben hat, und ein Verdienst des Ganzen ist, wie ich schon oben bemerkt habe, die Enthaltung von Uebertreibungen und Ausführungen der Schreibart, die nicht für die komische Oper passen. Auch der erste Act bringt einige sehr ansprechende Stücke, besonders zwei Duette, das erste zwischen Lilla und der Marquise, das zweite zwischen dieser und Gennaro, in welches die Vorlesung aus dem Roman Elvira geschickt verwebt ist. Der dritte Act fällt gegen den zweiten ab; ein Bolero der Marquise ist gewöhnliche Canarienvogelpfeiferei, die nun einmal nicht fehlen darf; ein Terzett und die Romanze Gennaro's, als er die Rückverwandlung nicht zulässt: *Ah! ce serait un crime!* sind die besten Stücke darin.

Am hervorragendsten in der Ausführung ist der Tenor Montaubry, der alle Ansprüche von Tag zu Tag mehr befriedigt. Die Damen-Rollen sind beide recht dankbar; die Demoisellen Monrose (Marquise) und Lemercier (Lilla) singen und spielen sie recht gut. Das Orchester der komischen Oper ist unter Tilmant's Direction vortrefflich.

Eine zweite Neuigkeit, *Le Château Trompette,* in drei Acten von Cormon und Mich. Carré, Musik von Gevaert, brachte der 23. April.

Auch dieser Titel zeigt, wie der vorige, dass es Mode wird, durch den Titel auch nicht das Geringste vom Inhalt des Stückes zu verrathen, sondern nur die Neugierde durch ein auffallendes Aushängeschild zu spannen. Dieses Mal ist das im doppelten Sinne der Fall; denn *Le Château Trompette,* in der Geschichte ein Zwing-Uri gegen die Stadt Bordeaux, ist hier nichts als das Schild eines Wirthshauses in Bordeaux, wo Jeder für sein Geld, also auch der Marschall Richelieu unter Ludwig XV., galante Soupers geben konnte. Die Handlung beruht auf Mystification des obwohl alten, aber doch von allen Ehemännern noch gefürchteten Marschalls, der in dem Stück eine in jeder Hinsicht schlechte Rolle spielt, wogegen Lise, eine allerliebste Grisette, die schlaue Braut eines jungen, sehr unbedeutenden Bordolesen, eine desto dankbarere hat. Sie ist es nämlich, welche unter der Maske einer berühmten Schönheit, die der Herzog von Richelieu entführen lässt, ihn bei der Nase herumführt, wozu Madame Cabel ihre ganze Soubretten-Coquetterie und Lerchen-Coloratur zum Entzücken ihrer Verehrer bis zum Ueberdruss der soliden Kunstfreunde aufwendet. Das Motiv, das den Bräutigam bewegt, die immerhin gefährliche Komödie zuzugeben, ist das Verlangen, das Portrait seiner Mutter, welches der Herzog in der Galerie seiner Opfer besitzt, die er auf allen seinen Reisen mit herumführt (!), dieser compromittirenden Lage zu entziehen, d. h. zu stehlen!! Und Lise bringt das Kunststück fertig. Die Oper könnte also auch heissen: „Moralisches Diebsgelüste“. Echt französisch!

Gevaert, bekanntlich ein Belgier von Geburt, ist ein tüchtiger und talentvoller Musiker, allein das Schreiben für die Bühne in Paris, diese heisshungrige stete Kläfferin nach neuem, frischem Futter, hat ihn auch schon dahin gebracht, sich selbst mehr als sonst durch die Finger zu sehen und einerseits gute Intentionen, die sich glücklich ankündigen, nachlässig durchzuführen, andererseits bei der

Aufnahme von Motiven nicht sehr wählerisch zu sein, und diese dann mehr mit Geschicklichkeit und Formgewandtheit, als mit Geist und Talent zu behandeln. Indess enthält die Oper gefällige und auch einige durchschlagende Stücke und hält sich neben dem *Roman d'Elvire* noch auf dem Repertoire.

Zuletzt hat dasselbe Theater noch zwei einactige Operetten gebracht, eine Gattung, die auch bei den grossen Theatern wieder mehr Eingang findet, seitdem sie in den *Bouffes Parisiens* so viel Anziehungskraft bewährt.

Die erste (am 7. Mai): *Rita ou le Mari battu,* Text von Gust. Vaez, hat dadurch ein besonderes Interesse, dass die Partitur aus dem Nachlass von Donizetti herrührt. Die Echtheit und dass Donizetti die Musik auf den französischen Text geschrieben hat, ist durch eine Untersuchungs-Commission festgestellt, zu deren fünf Mitgliedern unter Anderen Düprez und Dietsch gehören. Es ist also nicht von einem Pasticcio aus Donizetti'schen Fetzen die Rede, wie neulich bei der so genannten Rossini'schen Oper *Un accidente curioso,* sondern von einer „fertigen, vollständig instrumentirten, von Donizetti's Hand geschriebenen Partitur“, wie das Zeugniss der Commission sich ausdrückt.

Es ist eine Buffo-Operette, amüsant genug, obwohl oft im Stoffe da gewesen. Ein Matrose, Gasparo, der seine Frau bald nach der Hochzeit geprügelt hat und in See gegangen ist, kommt zurück, findet sie verheirathet mit Peppe, den sie prügelt. Gasparo hat aber in America eine andere Braut; leider hat Rita seinen Ehe-Contract noch in Händen. Die Männer spielen *alla morra* um die Frau, Gasparo gewinnt, d. h. er verliert, denn er muss die Frau wieder annehmen. Er schmeichelt ihr den Contract ab, zerreisst ihn, macht sich aus dem Staube und gibt Peppe den Rath, wenn ihn die Frau prügeln wolle, das Zuvorkommen zu spielen.

Der Componist des Don Pasquale ist in der That nicht zu verkennen. Die Musik hat Frische und Eleganz der Melodieen, ist geschickt geformt, voll munterer Komik in italiänischer Farbe. Das Erkennungs-Duett zwischen Gasparo und Rita, das Duett beim *Alla-Morra*-Spiel, ein Lied Peppe's, der kreuzfidel ist, seine Frau los zu sein, das Schmeichel-Duett Gasparo's mit Rita und das Schluss-Terzett, Alles hört sich hübsch an und unterhält.

Auffallend bleibt freilich, dass diese Partitur erst dreizehn Jahre nach Donizetti's Tode zum Vorschein kommt. Die hiesige „Theater-Zeitung“ setzt indess die Hemmnisse aus einander, welche die längst projectirte Aufführung in dem dreifachen Wechsel der Direction des Theaters der komischen Oper gefunden habe.

Die zweite Operette (am 16. Mai) heisst *L'Habit de Milord,* Text von Sauvage und Léris, Musik von Paul Lagarde. Der Componist ist ein Dilettant, der die Mussestunden, die ihm seine Geschäfte an der Börse übrig lassen, der Musik widmet. Dagegen wäre nichts zu sagen, wenn nur die Dilettanten, von denen Paris wimmelt, das Componiren liessen! In Deutschland machen sie sich höchstens an Lieder oder kleine Clavierstücke; hier, wo das *Arriver à la scène lyrique* das Losungswort der hundert Componisten von Fach und von Beruf ist, bringen die Dilettanten, Fürsten, Banquiers und Mäkler gleich ganze Opern auf den Markt, und da sie mehr Mittel haben, als die Musiker, die Hindernisse zu beseitigen und ihre Sachen geltend zu machen, so „arriviren“ sie, während die mittellosen Componisten Jahre lang zum Warten verurtheilt sind und oft darüber hinsterben. Ich habe den Act des Herrn Lagarde nicht gesehen, höre aber, dass ein gewisser Erfolg der ersten Aufführung einer Scene zu verdanken gewesen, in welcher ein Barbier, den man als Officier des Prinzen Eduard festnehmen will, sich erbietet, einen Lord zu rasiren, sich aber aus Furcht dabei sehr ungeschickt benimmt u. s. w. In der Ouverture fiel eine Melodie aus einem bekannten Walzer von Strauss auf, und ein behagliches Trinklied wurde *da capo* verlangt. Man muss wissen, dass dies jetzt Mode ist; wenn keine einzige Nummer *bis* verlangt wird, so ist die Oper durchgefallen. Ob sie aber wirklichen Erfolg gehabt, wenn einmal *bis* gerufen worden? O nein! Das *„bisser“* ist nur eine neue Form der Claque.

(Schluss folgt.)

Drittes Jahresfest des mittelrheinischen evangelischen Lehrer-Gesangvereins.

Dieser Verein feierte am 31. Mai d. J. sein drittes Jahresfest in Simmern, demselben Orte, wo er bei Gelegenheit der Zusammenkunft vieler Lehrer zur dreihundertjährigen Reformationsfeier im Juli 1857 in Aussicht genommen und später durch den Musik-Director Flügel ins Leben gerufen wurde, so dass 1858 das erste Lehrer-Gesangfest unter Flügel's Direction in St. Goar und 1859 das zweite, stellvertretend unter Leitung des Herrn Lehrers Fetz aus Dierdorf (Musik-Director Flügel war inzwischen nach Stettin versetzt) in Trarbach Statt fand. Bei dem diesjährigen Lehrer-Gesangfeste wirkten etwa 90 Lehrer mit, nämlich nur die, welche der Generalprobe beigewohnt hatten.

Von der Nahe waren nur „sehr wenige“ Lehrer erschienen, der Hunsrücken hatte das grösste Contingent gestellt. Das Fest war von ausnahmsweise schönem Wetter begleitet und kann, einige Disharmonieen in den General-

Versammlungen abgerechnet, als gelungen bezeichnet werden.

Es kamen in der Kirche Compositionen von Antonio Lotti, L. Spohr, Schnabel, E. Richter, Rebling und G. Flügel zur Aufführung.

Zu wünschen wäre gewesen, dass man für Stimmung der Orgel vorher Sorge getragen hätte.

Von den Männergesängen, die am Vormittag in der Kirche zur Aufführung kamen, sprachen besonders an: der Krummacher'sche Psalm; „Herr, unser Gott, wie gross bist Du!" von Schnabel; „Wahrlich, all unsre Qualen" von Ant. Lotti; „Selig sind die Todten" von L. Spohr und „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen" von E. Richter. Das Solo-Quartett „In seiner Hand ist, was die Erde bringet" wurde von den Herren Lehrern Dilg, Beck, Müller und Prass aus Neuwied gut vorgetragen. „Gnädig und barmherzig ist der Herr", Doppelchor von E. Richter, und desselben Choral-Motette: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", hätten besser gehen können. Die Lehrer haben sonst mit grosser Begeisterung gesungen, und die Gesang-Piecen gingen im Ganzen sehr gut.

Die Kirche war sehr besucht und wäre wohl noch besuchter gewesen, wenn nicht in dem benachbarten Kirchberg Markt und in Simmern Fruchtmarkt gewesen wäre.

Die Orgel-Vorträge anlangend, so ist der des Herrn Lehrers Fetz aus Dierdorf, welcher den ersten Satz aus der Töpfer'schen *D-moll*-Sonate spielte, zuerst zu nennen; ferner die wackeren Vorträge der Herren Lehrer Stauer aus Bell, Wild aus Wienau, die beide Compositionen von Rink spielten, und Stauer aus Kirchberg.

Die festfeiernden Lehrer und viele Geistliche, etwa 120 Personen, vereinigten sich zu einem gemeinschaftlichen Mittagessen im Hunsrücker Hof. Die Ehrengäste aus Coblenz waren leider abgehalten, dem Feste beizuwohnen.

Die Toaste galten Sr. Majestät dem Könige und dem Prinz-Regenten, der Stadt Simmern, dem Lehrer-Gesangvereine, der vorgesetzten Behörde, dem Musik-Director Flügel in Stettin und Herrn Lehrer Fetz in Dierdorf.

Gegen 4 Uhr Nachmittags begab man sich in Rottmann's Garten, wo sich ein Publicum in Masse eingefunden hatte, um die weltlichen Gesänge auszuführen. Es wurden Lieder von B. Klein, Fr. Kuhlau, C. Kreutzer, F. Glück, Mendelssohn, Fischer, Stuntz und C. Wilhelm und ausserdem schöne Volkslieder gesungen.

Nach 7 Uhr Abends kehrte man wieder in den Hunsrücker Hof zurück, um noch eine zweite General-Versammlung abzuhalten.

Für 1861 ist Sobernheim an der Nahe als Festort festgestellt. Herr Fetz wurde mit Ausnahme von sechs Stimmen wieder zum Dirigenten gewählt, Herr Lehrer Bungeroth in Sobernheim als dessen Stellvertreter. Die Herren Lehrer Drescher und Prass in Neuwied bleiben im Vorstande. Die Festgenossen blieben bis weit über die Bürgerglocke hinaus beisammen, dem Vortrage der Gedichte in hunsrücker Mundart des wackeren Bürgermeisters Rottmann aus Simmern mit gespannter Aufmerksamkeit lauschend; z. B. aus dem Schiller-Feste:

„Vum Annleis (Anne Liese) reisst sich stolz der Pehrer (Peter),
Er muss zum Militair ennaus.
Zu Potsdam bei der Gard', do stehr er,
Und steiht da als Recrut viel aus.
No drei Johr kummt der Pehrer wierer
Und seiht das Annleis vor sich steh'n." U. s. w.

Ausserdem liess der simmern'sche Lehrer-Gesangverein unter Leitung des Herrn Schönburg seine Weisen erschallen und sang recht wacker. Im Ganzen bedauerte man, sich schon „so früh" trennen zu müssen. Wir können aber diesen Bericht nicht schliessen, ohne Herrn Lehrer Ackermann zu Simmern, der die Vorbereitungen zum Feste freundlich übernommen hatte, im Namen aller Festgenossen noch einen besonderen Dank auszusprechen.

Das Aargauische Musikfest in Zofingen,

den 21. und 22. Juni 1860.

Seit Jahren gewährte Zofingen den Musikfreunden Gelegenheit, grössere Musikwerke zu hören und bei ihrer Aufführung mitzuwirken. Die dortige Musik-Gesellschaft führte mit Herbeiziehung der im Aargau zerstreuten Instrumental- und Gesangkräfte 1850 Mendelssohn's „Elias" auf, später Schneider's „Weltgericht", Klein's „David", Haydn's „Schöpfung" und 1858 Händel's „Samson"; dieses Jahr Hiller's „Saul".

Am Vorabende des Festes (den 20. Juni) wurde zur Bewillkommung der Gäste ein Orgel-Concert in der Kirche von den Herren Petzold und Jucker gegeben. Die Orgel hat einen schönen Ton. Die Künstler spielten ausgezeichnet, theils im strengen, theils im freieren Stil.

Schon in den Proben, welche den ersten Tag (d. 21.) füllten, hatte man Freude an den wohl eingeübten Solo- und Chorgesängen. Und Hiller's Orchester-Begleitung ist so reich, ja, so überreich und auch in den sonst mehr zurücktretenden Instrumenten so erfüllt von mannigfachem Zierath, dass mir oft war, als spiele ich eine Sinfonie mit. Die zofinger Freunde hatten uns einen heiteren Feierabend im Römerbad bereitet; aber strömender Regen verhinderte den Genuss des Abends in der Gesellschaft im Freien und in der sonst so schönen Gegend. Desto traulicher waren noch die Stunden bei dem Abendessen im Schützenhause, welches mit Blumen reich und geschmackvoll geziert war.

Das Fest am 22. eröffnete früh am Morgen auf den Hauptplätzen der Stadt ein Posaunenchor; es blies rein und mit Ausdruck die ewig schönen Choräle: „Wachet auf!“ und „Wie schön leucht't uns der Morgenstern.“ — Dann mahnte auch die Morgenglocke: „Wach' auf, mein Herz!“ Die Sonnenwende des 22. Juni konnte nicht schöner begrüsst werden, als mit diesen beiden Morgensternen echter Kirchenmusik, und siehe, der gestern noch so strömende Himmel fing an, sich aufzuheitern. Wir konnten noch einen Spazirgang um die Stadt herum und in der lieblichen Umgegend machen.

Den Hauptpunkt bildete die Aufführung des Oratoriums „Saul“ von Hiller. Die Ausführung dieses in vielen Beziehungen schwierigen Werkes machte der zofinger Musik-Gesellschaft so wie allen Mitwirkenden alle Ehre. Es war ein heroisches Unternehmen von Zofingen, ein solches Werk zu wählen; aber es hat seine Aufgabe wacker gelös't und sein musicalisches Principat im Aargau von Neuem bewiesen. Der Dirigent, Herr Petzold, bewies auch da wieder seine bekannte Meisterschaft. Sein sicheres, ruhiges Auftreten, verbunden mit der gründlichen, tiefen Auffassung des Werkes, musste Allen, auch denen, die dasselbe zum ersten Male spielten, Zutrauen und Sicherheit einflössen. Wir glauben, dass diesem „Saul“ seine grosse Zukunft nicht fehlen wird. Es ist ein geniales, edles Werk, das denen der alten Meister darf an die Seite gestellt werden. Eine schöne Sonne, welche die moderne musicalische Richtung überstrahlt und viele Fixsterne und Kometen mit ihren langen Schweifen in Schatten stellt!

Die Besetzung des Orchesters und Chors zählte an 300 Mitwirkende, worunter 14 Contrabässe und 60 Violinen. Die Orgel, deren Stimme Hiller eigens für diese Aufführung hinzugeschrieben, machte an den betreffenden Stellen eine gewaltige Wirkung. — Besonders gut vorgetragen wurden die Chöre; unter ihnen sprachen vorzugsweise an der erste: „Saul hat tausend geschlagen“; ferner die so lieblichen: „Der Herr hat seine Seele vom Tode errettet“, und: „O, wie schön, wenn in Eintracht Herrscher wohnen!“ dann die mächtigen: „Die Stimme des Herrn geht mit Macht“ (Psalm 29), und: „Wehe, wehe, finstere Kunde“, und andere. Noch gelungener dünkten Vielen die Solo-Gesänge, die auch ohne Ausnahme gut vorgetragen wurden.

Wohl am besten dargestellt ist Samuel's Charakter, von Herrn Nationalrath Ringier von Lenzburg mit immer noch starkem Bass und tiefem Gefühl gesungen; den Saul sang der klangreiche Bariton Herr Geilinger-Biedermann von Winterthur mit Sicherheit und ausdauernder, physischer Kraft; eben so vorzüglich Herr Dr. E. Munzinger von Olten mit weicher und süsser Tenorstimme den von Hiller etwas sentimental gehaltenen David; sehr brav die untergeordneten Rollen, den Jonathan der Tenorist Herr Eglinger von Basel und den Boten der kräftige Bariton Herr Wieland von Aarau. Die schwere Partie der Michal sang mit heller, klangreicher und ausreichender Sopranstimme Fräulein Rosa Suter von Zofingen, und die Zauberin von Endor nicht minder gut Fräulein Mathilde Siegfried von Zofingen mit umfangreicher, kräftiger Altstimme. Von diesen Sologesängen rührten besonders: David's Lied: „Mir sind nicht Ruhm und Glanz beschieden“; in Samuel's Gerichtsspruch: „Er winkt, und von den hundert Erdenreichen weht bin ein Häuflein Asche nur“, wo auch die Begleitung eine sehr lebendige und ergreifende Darstellung ist; in Saul's Gesang „Lasst von Verfolgung“ besonders die Stelle: „Süsser Friede fiel auf meine Wimper“; Michal's Gesänge: „Es schwand von uns das Trauern“ und „O du, den meine Seele liebet“, und so noch manche andere Einzelheit, die Recitative und den Gesang des Mitleids der Zauberin nicht ausgenommen. Da, wo David singt, lässt Hiller die Harfe eintreten; sie wurde meisterhaft gespielt von der Gattin des anwesenden Herrn C. Reiter, Musik-Directors von Basel. Diese Harfentöne waren goldene Arabesken in dem grossen Pracht- und Prunkgewebe.

Das Gelingen der Aufführung war in jeder Hinsicht erfreulich. Denn es zeugt offenbar von einem besseren Sinne, der edlere Geistesgenüsse sucht, dass auch in einem Canton, der nicht die Kunstmittel einer grösseren Hauptstadt besitzt, und in einer kleineren Stadt wie Zofingen und in den anderen aargauischen Städten so viel Kunstliebe vorhanden ist, dass die vereinten Kräfte Meisterwerke, die zu den grössten gehören, und zwar meist ziemlich gelungen, aufführen können. Das verdankt Zofingen dem unermüdlichen Eifer und der Geschicklichkeit des Musik-Directors Petzold, der seit Jahren Sänger und Instrumentalisten herangebildet hat, und der allein das dortige Musikwesen leitet. Der Mangel einer solchen einheitlichen Leitung hindert oft an anderen Orten das Gedeihen des musicalischen Lebens. Dazu kommt noch die Unterstützung, welche die Kunst durch die städtischen Behörden findet; und auch die bekannte ungemeine Gastfreundschaft der Zofinger hilft zum Gelingen eines solchen Musikfestes.

Nach dem Concerte beschloss ein Festessen im Schützenhause und danach in dem oberen Saale ein Ball den schönen Tag. — Am Morgen des 23. Juni wurde noch Beethoven's *C-moll*-Sinfonie mit ungewöhnlichen Kräften aufgeführt, von gegen 130 Instrumentalisten, und wir hatten an dem herrlichen Werke des Meisters einen seltenen Genuss.

In schweizerdeutschen Reimen brachte am Fest-Abendessen ein Musikfreund einen Toast auf die Sängerinnen aus, in welchem es unter Anderem hiess:

De Männerchör in Ehre!
Mer wünsche n ihm au Glück;
Mög allwil fin er singe
Und nüt (nichts) als Meisterstück.
Mer aber, ir Sängerinne
Und Sänger, gend de Pris
Der ältste Musikordnig,
Si stammt usem Paredis.

Der Adam het und d Eva
Nit gsunge en Männerchor.
Wos Nachtigalle-Solo
Het klunge n irem Ohr,
Do händ si grad mit Duette
Igstimmt; das het denn im Wald
So herrlich tönt säntume;
Si händ nit ufghört sobald.

Jetzt händ si gjubelt selbander
Und wieder elei; der Bach
Und d Luft händ si begleitet
Mit Wise mannigfach.
Derzue händ d Lerche und d Amsle
D Chör gsunge um und um;
Und das ist gsi uf Erde
Das erst Oratorium.

Sgelt drum de Sängerinne!
Der Michal und dem Zug,
Wo mit ere n ist zoge,
En userlesne Fing;
S söll au der Harfnerin gelte,
Sie ist nit die letzt derbi,
Und s Hexli au von Endor
Söll nit vergesse si!

Aus Würzburg.

Mit dem Beginne des Sommer-Semesters wurden in der schon länger bestehenden Weise an jedem Samstage die öffentlichen Musik-Proben im königlichen Musik-Institute*) fortgesetzt, wobei I. an Sinfonieen nebst drei wiederholten von Mozart und Beethoven neu zur Aufführung kamen: *a)* von Jos. Haydn aus *D*, $^6/_8$, *b)* Beethoven's Nr. 4 in *B*, *c)* dessen Pastoral-Sinfonie in *F* und *d)* von Herrn Capellmeister Wilh. Reuling aus *D* (Manuscript). II. Die Ouverturen waren ebenfalls theils wiederholte von Mozart, Cherubini, Weber und Winter, theils hier neu, von Beethoven zu Coriolan und von Spontini zur Vestalin. III. Von Werken anderer Art kamen vor: acht Männerchöre, dann das Streich-Quartett Nr. 4 in *Es* von Mozart. Nebst diesen wurden noch producirt die Musikstücke zum Maifeste der k. Studien-Anstalten und für die kirchlichen Feste, z. B. der ersten heiligen Communion, Pfingsten u. s. w., die nöthigen Messen, Vespern, Antiphonen u. s. w.

Besonders interessant war die am 9. Juni in Anwesenheit des Componisten Statt gehabte erstmalige Aufführung einer noch neuen Sinfonie aus *D*, Op. 126, von dem in seiner Vaterstadt Darmstadt in Pension lebenden k. k. österreichischen Herrn Hof-Capellmeister W. Reuling. Dieses grossartige Werk konnte mit Recht zwischen die Werke unserer Classiker eingeschaltet werden, indem es bei bedeutungsvollen, interessanten, gut und klar verbundenen und ausgearbeiteten Hauptsätzen ein schönes Ebenmaass und eine treffliche Instrumentirung bekundet und dabei charakteristisch gut durchgeführt ist. So viel nach einmaligem Hören klar werden konnte, möchte das Ganze der Erscheinung und dem Wirken eines grossen, würdigen, edlen Charakters in seinen verschiedenen Lebens-Verhältnissen zu vergleichen sein, der, im Allgemeinen ernst, feierlich, würdevoll und erhaben sich darstellend, in den entsprechenden Momenten aber auch tiefe Gemüthlichkeit und Innigkeit zeigt, so wie dem regen Leben und der Freude sich hingibt.

Die Einleitung, ein vom Streich-Quartett angestimmtes, von den Bläsern theilweise beantwortetes, gemüthliches Andantino, *D-dur*, $^3/_8$, das in seiner zweiten Häfte in ein von den Streich-Instrumenten in lebhaften Figuren ausgeführtes und vom übrigen Orchester mit vollen, kräftigen Accorden begleitetes *Moll* ausweicht, führt nach diesem beruhigt und wie von den Seufzern einzelner Blas-Instrumente unterbrochen in das erste Allegro, *D*, ein, welches von den Saiten-Instrumenten mit einem interessanten, ausdrucksvollen, wohlgegliederten Thema in milder Weise begonnen wird, das später mit Kraft vom ganzen Orchester aufgegriffen und in mannigfachen Verschlingungen zu einem grossartigen Tongemälde verarbeitet und meisterhaft durchgeführt ist. Das Andante, *B*, $^2/_4$, beginnt mit einem weichen, milden Gesange für vier Celli und Contrabass, der von den Blas-Instrumenten mit zarter Begleitung der Streich-Instrumente reproducirt wird, sich durch öfter eingeschaltete, theils kräftig, theils mild auftretende Triolen-Figuren zu grösserer Lebhaftigkeit erhebt und nach mannigfacher Durchführung in grösster Innigkeit gleichsam erlischt. — Lebhaft und sprühend von Geistesfunken, ganz in Beethoven'scher Weise, ist das Scherzo in *D-moll* gearbeitet, dessen von den Blas-Instrumenten ausgeführtes Trio in *D-dur* die edelste Herzlichkeit und Gemüthlichkeit athmet. — Das Finale, *D-dur*, $^2/_4$, entwickelt Kraft und reges Leben, wird von einem *Andante maëstoso*, $^{12}/_8$, an den Ernst des Lebens mahnend, unterbrochen, dieses aber wieder von der leichtbeschwingten Freude, der Grundstimmung des Momentes, überflügelt und verdrängt, und so eilt das Ganze

*) Wir werden über dasselbe und die musicalischen Zustände in der Universitätsstadt Würzburg nächstens einen ausführlichen Artikel bringen. Das dortige Orchester zählt 41 Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelle und 10 Contrabässe.
Die Redaction.

in immer grösserer Steigerung an Kraft und Lebendigkeit, durch Triolen-Bewegung und verschnellertes Tempo bewirkt, dem jubelnden, des Sieges über die gefundenen Hindernisse sich freuenden Schlusse zu. Die Ausführung unter Leitung des Herrn Directors **Bratsch** war eine so treffliche, dass sie jeden, der die Kräfte des Instituts kennt, zum Staunen hinreissen musste und den reichlich gespendeten Beifall des zahlreichen Publicums, worunter unsere anerkannt grössten Kenner, wohl verdiente, so wie sich auch der Componist selbst mit den Worten ausgesprochen hat, dass er an der Aufführung nicht das Mindeste auszusetzen habe.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am Sonntag den 8. Juli findet in Andernach ein Sängerfest und Gesang-Wettstreit Statt, veranstaltet von dem dortigen Gesangvereine. Sechs Vereine aus Städten erster Classe und einundzwanzig aus Städten und Flecken zweiter Classe (an 600 Sänger) werden concurriren, zuvor aber drei Chöre gemeinschaftlich singen. Preisrichter sind die Herren Prof. Breidenstein, die Musik-Directoren Lenz aus Coblenz und Wilhelm aus Crefeld, Herr Dr. Weil aus Neuwied, Pfarrer Dommermuth aus Leutesdorf und Herr Dötsch, Dirigent des Lehrer-Gesangvereins in Andernach. Der Festzug beginnt um 3 Uhr Nachmittags, das Concert um 4 Uhr.

Frankfurt a. M., 2 Juli. Heute Abends wurde in ausserordentlicher General-Versammlung des hiesigen Cäcilien-Vereins an die Stelle seines verstorbenen Directors Franz Messer mit 100 Stimmen gegen 11 Herr Musik-Director Karl Müller von Münster erwählt. Der Vorstand hatte ausser ihm noch Herrn Director Robert Radeke von Berlin vorgeschlagen. Jeder von Beiden hatte eine Vereinsprobe geleitet. Etwas über die Hälfte der stimmfähigen Mitglieder betheiligte sich bei der Wahlhandlung. Möge Herr Müller, getragen durch das Vertrauen der Mitglieder, den Verein dem hohen Ziele immer näher führen, das der unvergessliche Schelble mit prophetischem Blicke mitten in einer musicalisch noch sehr dumpfen Zeit erkannt und mit Riesenkraft verfolgt, und dem ihn sein Schüler und Nachfolger, der geniale Director Messer, schon so nahe gebracht hat. ---nn.

Berlin. So eben wird von der Buchhandlung des Herrn Stargardt in Berlin das Verzeichniss einer werthvollen Sammlung von musicalischen und hymnologischen Werken herausgegeben. Es enthält zum Theil den Nachlass des verstorbenen Professors Dehn, auch einige ältere, sehr werthvolle theoretische Werke von Dressler, Forkel, Gerbert, Lassus, Lippius, Marpurg, Matheson, Präterius und Anderen. Unter den Handschriften sind bemerkenswerth: ein sehr schöner Brief von Beethoven, eine Composition, Original-Handschrift von Graun, drei Symphonieen von Mozart, Original-Handschriften, die im Stich noch nicht erschienen sind. — Das Verzeichniss enthält über 600 Nummern.

Schwerin. Am 20. und 21. Mai fand hier das erste mecklenburgische Musikfest Statt. Im ersten Concerte wurden Mozart's Sinfonie in *C* mit Fuge und Händel's Samson, — im zweiten Weber's Ouverture zur Euryanthe, Wagner's zum Tannhäuser, Beethoven's Sinfonie in *C-moll* und Mendelssohn's Walpurgisnacht nebst mehreren Gesang- und Violin-Piecen aufgeführt. Ausserdem fand am 22. eine Matinee für Kammermusik Statt.

München. Gluck's Iphigenie in Aulis wurde am 31. Mai auf der Hofbühne vor einem dichtgedrängten Hause mit ganz ausserordentlichem Erfolg gegeben. Die Sänger sahen sich nicht nur fast nach jeder einzelnen Nummer durch den wärmsten und lautesten Beifall belohnt, sondern wurden auch oft bei offener Scene — dort eine seltene Erscheinung — und nach jedem Actschlusse gerufen. Nach dem grossartigen und mächtigen Schlusschor der Oper brach das Publicum in einen langen, begeisterten Jubel aus, in welchem es die sämmtlichen Darsteller zwei Mal und zuletzt Franz Lachner, den hochverdienten Meister des Tages, stürmisch hervorrief.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 29. KÖLN, 14. Juli 1860. VIII. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[*Théâtre lyrique*: *Ma tante dort* von H. Caspers; *Philémon et Baucis* von C. Gounod; *Gil Blas* von T. Semet; *Les Valets de Gascogne* von Dufresne; *Les Rosières* von Herold; *Maître Palma* von Fräulein Rivay. — Offenbach's *Bouffes*.]

(Schluss. S. Nr. 28.)

Das *Théâtre lyrique* hat wie gewöhnlich die meisten Neuigkeiten gebracht.

Die erste war eine einactige Operette, im Stil der alten Komödie von Hector Crémieux mit sehr witzigem Dialog geschrieben und von Henri Caspers ganz artig in Musik gesetzt. Sie heisst: „*Ma tante dort*"; die Hauptpersonen sind ein Bediente und ein Kammermädchen. Man lacht von Anfang bis Ende; aber so ein Stück muss von Franzosen gespielt werden. Madame Ugalde, früher eine treffliche Sängerin, schläft nicht auf ihren Lorbern; sie scheinen sie im Gegentheil so zu stechen, dass sie ihre bereits sehr angegriffene Stimme zu sehr unangenehmen Lauten hinaufschraubt. Eine gute Schauspielerin bleibt sie immer noch.

Im Februar (den 18. zum ersten Male) kam „Philemon und Baucis", Oper in drei Acten aus der gegenwärtigen Hauptfabrik der Herren Barbier und Carré, mit Musik von Charles Gounod, zur Aufführung. Die Oper war in Baden-Baden als einactige im vorigen Jahre gegeben worden; da mochte sie als antike Posse passiren, als dreiactige komische Oper ist das Stück doch zu dumm und langweilig. Es ist nach der Erzählung von Lafontaine gemacht, nur dass Jupiter statt des Mercur jetzt den Vulcan zum Begleiter hat. — Warum? Vulcan ist eine bessere komische Figur für die Pariser und liefert durch die ärgerliche Geschichte, die ihm mit Frau Venus und Herrn Mars widerfahren, Stoff zu pikanten Anspielungen. Der arme Mann hat sich aus der grossen Welt zurückziehen wollen, und ist sehr verdriesslich darüber, dass ihn Jupiter mit auf Reisen genommen hat:

Autour de moi j'entends dire:
Vénus n'a pas tort,
Il a mérité son sort.

In diesem Tone ist das ganze Ding geschrieben, besonders der letzte Act. Der erste, Besuch Jupiter's bei den braven Eheleuten, ist schrecklich langweilig, der zweite dumm, der dritte frivol. Wenn Baucis dem Gaste bei Tische die Fabel von der Feld- und Stadt-Maus vorsingt, so streitet die Situation mit der Musik sich um den Preis des Abgeschmackten. Im zweiten feiern die verderbten Menschen ihre schwelgerischen Orgien in Jupiter's Tempel. Vulcan lies't ihnen den Text, sie werfen ihn hinaus; Jupiter erscheint als sichtbarer Gott auf dem Postamente, von welchem seine Statue verschwindet, brüllt die Frevler an und schlägt sie alle mausetodt. Der Vorhang fällt. — Im dritten Acte hat er zur Belohnung die alte Baucis jung und reizend gemacht, verliebt sich in sie, behandelt den alten Philemon, der das übel nimmt, als einen ungebildeten Bauer ohne Lebensart, wird aber von Baucis, die Anfangs ihn erhört, dann aber aus Treue um Rückgabe ihrer alten Runzeln bittet, abgeführt, geht mit Vulcan nach Hause und lässt den tiefgerührten Philemon stehen.

Das nennt man eine komische Oper! Und zu solchem Zeug gibt sich ein wirkliches musicalisches Talent wie Charles Gounod her, Musik zu schreiben. Es geht ihm, wie Gevaert; wen die Opernschreiberei um des augenblicklichen Erfolgs und der Tantièmen willen in Paris einmal erfasst hat, der sagt nach und nach der Kunst Lebewohl und hat nur Einen Gott: das Publicum.

Gounod's Talent zeigte sich aber bisher vorzüglich in der symphonischen Behandlung des Orchesters, in der gut gewählten und wirkungsvollen Instrumentation; die eigentliche Melodie war immer seine schwache Seite. In diesem seinem neuesten Werke verläugnet er jenes Verdienst auch nicht; aber was soll es hier, wenn es nicht den Gesang als die Hauptsache über sich anerkennt? Was ist eine komi-

sche Oper ohne Melodieen? Ein gut erfundenes und hübsch instrumentirtes Gewitter, wobei nur leider der Maschinist den wirklichen Wind per Blasebalg pfeifen und heulen lässt — Wahrheits-Theorie! —, einige Couplets vom Vulcan mit obligaten Metallschlägen im Orchester, denn der Text heisst ja: *Au bruit des lourds marteaux d'airain — !* Jupiter's Einschläferungs-Arie, mit welcher er seinen Zweck bei Philemon und Baucis und bei den Zuhörern erreicht — Alles so wahrheitsgetreu! Es lebe der Realismus!

Doch halt! ich darf dasjenige Instrumentalstück, das zum Erfolg der Oper am meisten beigetragen hat, nicht vergessen. Es ist eine Tanzmusik als Introduction zum zweiten Acte, ein kurzes Motiv, das an fünfzig Mal von verschiedenen Instrumenten und in verschiedenen Tonarten wiederholt wird, aber geschickt gemacht ist. Man rief es bei den ersten Vorstellungen stürmisch *da capo.* Als man dieselbe Melodie nun hundert Mal gehört hatte, ging der Vorhang auf, und, o Freude! man hörte es noch fünfzig Mal, vom Ballet und Chor in dem Jupiter-Tempel, wo die Sünder sich erlustigen, begleitet. In den eigentlichen Gesangstücken wechselt die langweilige Monotonie vieler Nummern mit pikantem Rhythmus und überraschenden Klangwirkungen in anderen ab; und will das Publicum mehr, als das Letztere? Trotzdem werden Philemon und Baucis es auf dem Repertoire nicht zu dem hohen Alter bringen, wie in der Fabel.

Vier Wochen darauf wieder eine andere Oper aus derselben Textfabrik, und dieses Mal in fünf Acten: „Gil Blas", Musik von T. Semet. Der Inhalt besteht aus fünf Episoden aus dem bekannten Roman von Le Sage, in jedem Acte neue Exposition und zum Theil neue Personen. An Zusammenhang und Einheit der Handlung ist nicht zu denken. Gil Blas, von Madame Ugalde gegeben, kommt freilich in jedem Acte vor, alles Andere geht lose durch einander. Stück und Partitur sind entsetzlich lang. Je nun, der Abend muss doch ausgefüllt werden; es ist so ärgerlich, die Tantième mit einem Collegen theilen zu müssen; aber fünf Acte, da hat man sie allein. Ich gestehe, dass ich Herrn T. Semet noch gar nicht gekannt habe, er hat aber wahrscheinlich schon viel geschrieben, nach der Factur zu urtheilen. In der langen Partitur habe ich für meinen Geschmack kaum zwei bis drei Nummern gefunden, die sich über das ganz Gewöhnliche erheben. *Transeat cum ceteris!*

Ueber die Aufführung von Beethoven's Fidelio, der nach der Bearbeitung derselben Textmacher am 5. Mai zum ersten Male in Scene ging, ist schon ausführlich in diesen Blättern gesprochen worden *).

*) Siehe Nr. 22 und 23 dieses Jahrgangs.

Eine Operette: *Les Valets de Gascogne,* ein Act mit Musik von Dufresne, gefiel durch den komischen Stoff, dessen Pointe darin besteht, dass zwei Edelleute, reich an Ahnen, arm an Geld und Gut, beide auf denselben Gedanken kommen, Herr und Diener zu gleicher Zeit zu sein. Die tolle Posse hat recht artige, leicht gehaltene, aber hübsch geschriebene Musik. Ein hiesiger Kritiker schloss seine Notiz darüber mit folgenden Zeilen: „Mit *Orpheus,* Herold's *Rosières* und diesen *Valets* wird das lyrische Theater den Juni ganz gut auskommen und sich über den *Succès d'estime* des Fidelio trösten — denn von solchen *Succès* kann ein Theater-Unternehmen nicht leben!"

Die von ihm erwähnte Oper *Les Rosières* ist eine alte dreiactige Oper von Herold, die am 5. Juni wieder neu in Scene gesetzt wurde.

Louis Herold stammte von deutschen Eltern. Sein Vater Joseph war noch ein Schüler Ph. Em. Bach's gewesen und zog 1781 nach Paris. Erst nach dessen Tode (1806) konnte sich L. Herold ganz der Kunst widmen. Er war, wie sein Vater, ein tüchtiger Clavierspieler und einer der wenigen Laureaten des Conservatoriums, die wirklich bedeutende Componisten wurden. Nach seiner Rückkehr aus Rom nahm sich Boieldieu, der sein grosses Talent erkannte, sehr freundlich seiner an, so dass er von der komischen Oper das Textbuch *Les Rosières* (Die Rosenmädchen) von Théaulon zur Composition bekam. Die Oper wurde den 27. Januar 1817 zum ersten Male gegeben und blieb bis 1826 auf dem Repertoire. In diesem Jahre wurde sie durch „Marie" verdrängt, die einen noch grösseren Erfolg hatte und verdiente. Leider hatte Herold eine Menge von schlechten Texten in der Zwischenzeit componirt, und jetzt konnte er das Glück, das die „Marie" machte, auch nicht gleich weiter benutzen, da er die Stelle des Chor- und Gesang-Directors bei der grossen Oper angenommen hatte, die ihm sehr viel und oft sehr triviale Beschäftigung gab. Erst nach einigen Jahren ging er wieder an die Composition, wo dann (1831) bekanntlich sein „Zampa" in Frankreich und Deutschland viel Glück machte, dem Ende 1832 „*Le Pré aux Clercs*" (Die Schreiberwiese) mit eben so grossem Erfolg unmittelbar folgte. Allein Ueberanstrengung hatte den Keim des Todes in seinen Körper gelegt; denn kaum vier Wochen nach der ersten Aufführung starb er (den 18. Januar 1833), 52 Jahre alt.

Das Buch der *Rosières* ist noch aus der guten alten Zeit, die Handlung lebendig durchgeführt ohne gesuchte und unwahrscheinliche Intriguen, der Dialog sehr hübsch geschrieben. Die Musik ist anmuthig, elegant und geistreich ohne Pikanterie, die Melodie immer gefällig, ohne trivial zu werden, die Harmonie stets correct und klar. Im

Orchester sind die Blas-Instrumente noch auf die bescheidene Rolle verwiesen, die sie bei Haydn mit so viel Grazie spielen. Die Ensembles sind vortrefflich — kurz, die Oper gehört der Gattung an, die Boieldieu auf ihren Gipfel gebracht hat, wenn auch nicht alle Nummern (besonders die ersten nicht) auf der Höhe der genialen Compositionen dieses Meisters stehen. Das Publicum applaudirt sie sehr — besonders auch Mademoiselle Girard, welche die Florette, die Hauptrolle, singt —, ein Zeichen, dass es doch das einfache Schöne, wenn man es ihm nur vorführt, noch zu schätzen weiss. Das heisst, wenn es seiner französischen Anschauungs- und Auffassungsweise entspricht; für Beethoven freilich ist das pariser Theater-Publicum nicht reif.

Die neueste Neuigkeit war *Maître Palma*, ein Act mit Musik einer Dame, Mademoiselle Rivay, die ihren Freunden und Freundinnen sicher für ein grosses Talent gilt. Meinetwegen! man darf es ja auch nicht so streng nehmen, wenn bei einer Damenmusik die Tanz-Rhythmen vorherrschen und die Coloratur-Walzer eine Hauptrolle spielen. Müssen wir dasselbe doch bei den neuesten Producten des berühmtesten Componisten *de la haute musique dramatique* ertragen!

Im Theater Dejazet hat Herr von Flotow im Mai eine einactige Operette, „Pianella", zur Aufführung gebracht, deren Stoff nach dem seit Pergolese's *La Serva padrona* schon oft benutzten Buche bearbeitet ist. Ich habe noch nicht Zeit gefunden, sie zu hören; die Musik wird als sehr frisch und elegant gerühmt.

Fragt man: Was bleibet und was schwindet von allen diesen Stücken mit Musik? — so dürfte die Anwartschaft auf das Bleiben im Sinne der älteren Meisterwerke schwerlich einem einzigen von allen diesen Producten der Zeit und von allen Erfolgen des Augenblicks zuzusprechen sein. Gedruckt worden sind *Le Roman d'Elvire* von A. Thomas und Flotow's „Pianella" und neue Auflagen von Herold's „Rosenmädchen".

Ein Gutes hat aber doch das Opernwesen in Paris: die Erzeugnisse lebender Componisten kommen doch auf die Scene. Wo ist aber jetzt ein Theater in Deutschland, das neue Opern junger Componisten aufführt? Wie manches Talent für dramatische Musik mag da nicht nur dem Publicum, sondern sich selbst unbekannt bleiben, weil die Zustände es zwingen, sich eher in allen anderen Musikgattungen zu versuchen, als in Opernmusik? — Freilich fehlt bei Euch die Neigung des Publicums für einactige Operetten heiteren Stoffes, und es fehlen auch wohl die Dichter dazu. Es muss immer gleich mit einer grossen Oper oder mit einem Oratorium begonnen werden; dergleichen Werke liegen sicher in Menge in den Pulten der deutschen Autoren begraben! —

Dass Jakob Offenbach's *Bouffes Parisiens* nicht feiern, will ich zum Schlusse noch erwähnen. Da schiessen die neuen Stücke wie die Pilze aus der Erde empor. Er versieht sie meist mit seiner eigenen Musik, die immer klingt, als hätte man sie schon oft gehört, aber immer gefällig und lockend ist. Sein *Orfée aux enfers* ist ja jetzt auch in Berlin Zugstück in einem der kleineren Theater. Im Carneval brachte er nach dem Vorgange anderer hiesiger Bühnen auch ein *Carnaval des Revues*. Diese Gattung hält eine travestirende, persiflirende, possenhafte „Musterung" der dramatischen und musicalischen Ereignisse der Saison. In Offenbach's *Revue* machte besonders ein Musiker ungeheure Wirkung auf das Zwerchfell, der oben dirigirend vom Orchester unten seine neueste Musik aufführen liess und dazu schliesslich eine *Tyrolienne de l'avenir* sang. Auch auf dieser Scene haben ein italiänischer Graf und eine junge Dame dem Komos geopfert.

Ueber die Concerte und die Kammermusik, welche letztere bald auch mehr Ausführende als Zuhörer haben wird, so viel neue Zirkel derselben tauchen auf, nächstens.

B. P.

Der Rector Biedermann und die Musiker um 1750.

Johann Gottlieb Biedermann war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Rector des Gymnasiums in Naumburg und seit 1747 des Gymnasiums in Freiberg in Sachsen.

Er entzündete durch ein Programm, mit welchem er am 12. Mai 1749 zu der gewöhnlichen Schulfeierlichkeit einlud, die ganze Zunft der Musiker seiner Zeit, den gelehrten Mattheson und den Meister Sebastian Bach nicht ausgenommen, zu einer erbitterten und nach damaliger Art zuweilen in eben so derber als barock gelehrter Ausdrucksweise geführten Oppostition.

Ueber den entbrannten Streit berichten Jakob Adelung (Anleitung zur musicalischen Gelahrtheit. Erfurt, 1758), Forkel, Gerber, neuerdings S. W. Dehn im ersten Hefte der Westermann'schen Monatsschrift (October 1856). Einen auf bibliothecarischen Forschungen beruhenden, die meist oberflächlichen Nachrichten der genannten Schriftsteller ergänzenden und gründlich berichtigenden Aufsatz hat O. Lindner da, wo man ihn kaum suchen sollte, in der Vossischen Zeitung (Berlin, Nr. 152 u. 158) drucken lassen, dem wir die hauptsächlichen und interessantesten Thatsachen im Auszuge entnehmen.

Zur Feier des Andenkens an den westfälischen Frieden veranstaltete Biedermann im Jahre 1748 eine dramatische Aufführung im Freiberg'schen Gewandhause. Die

Musik zu dem Stücke eines blinden Dichters war dem damals als Cantor in Freiberg angestellten, später (1756) nach Leipzig berufenen Doles übertragen worden. Die Aufführung fand den entschiedensten Beifall. Nicht nur die Freiberger selber, auch die Bewohner der umliegenden Gegend (die ohne Zweifel Söhne auf der Schule hatten, und Schüler waren doch höchst wahrscheinlich die Darsteller des „Singspiels") eilten in Masse herbei, es erfolgten zahlreiche Wiederholungen, und als klingendes Ergebniss fanden sich schliesslich über 1500 Thlr. in der Casse vor. Biedermann, der die ganze Vorstellung veranlasst und geleitet hatte, war natürlich auch der Herr dieser Einnahme, „berechnete aber nicht die Hälfte dieser Einkünfte, und gab dem Cantor für alle seine Mühe und Arbeit nur dreissig Thaler, die aber dieser verbat und sich mit dem erhaltenen Beifall begnügen wollte." „Man unterliess jedoch nicht," erzählt Forkel weiter, „über dieses Verfahren des Rectors in der Stadt allerlei Bemerkungen zu machen, und der Rector, welchen dies verdross, schrieb dafür ein Programm, worin er zu beweisen suchte, dass *musice vivere* nichts Anderes heisse, als liederlich leben, dass folglich alle Musiker liederliche Leute seien."

Diese Darstellung ist offenbar einseitig. Die Berechnung der „Hälfte der Einkünfte" für den Componisten, wie sie dem Anscheine nach verlangt worden, dürfte schon eine übertriebene Forderung gewesen sein. Bedenkt man, dass noch in dem ersten Viertel des Jahrhunderts R. Keiser für die Composition einer ganzen Oper fünfzig Reichsthaler erhielt, so sollte man meinen, dass jene dreissig Thaler nicht gar so geringfügig waren. Das Programm war ein starker Missgriff, und sein Verfasser hat davon Aerger genug gehabt; aber bei eingehender Betrachtung stellt sich die Sache doch nicht so dar, wie die obigen Bemerkungen den Anschein geben.

Am 12. Mai 1749 erschien die unglückliche, einen Quartbogen füllende Schrift; *De Vita Musica ex Plaut. Mostellar. Act. III. Sc. II. praefatus ad orationes benevole auscultandas officiose invitat M. Jo. Gottl. Bidermann, R. Freibergae.* Im Eingange des Schriftchens wird bemerkt, dass jegliches Ding, wenn es übertrieben werde, mehr Schaden als Nutzen stifte. Dies treffe denn auch so manche Art, die Wissenschaften zu betreiben, und wie Dan. Maichelius in der Abhandlung *„De corruptione mentis per Studiorum culturam" (Tubing. 1738)* solches vom Sprachstudium, der Geschichte, Philosophie u. s. w. nachgewiesen, so solle nun mit Wenigem gezeigt werden, dass auch von der Musik Aehnliches gelte. Fern liege es, das auszuführen, was sich auf die Empfehlung der Musik beziehe, von der Owen sage:

Optima musarum est; reliquis idcirco negatum
Artibus a musis musica nomen habet.

Wohl aber sei es beklagenswerth, dass nicht durch Schuld der Kunst, wohl aber der Menschen, die Gewohnheit, zu singen und zu spielen, häufig Geist und Sitte übel zurichte und zu jeglicher Ausschweifung geneigt mache. Wie denn auch der alte Simo bei Plautus in Bezug auf das liederliche Leben, wozu sein Sohn verleitet worden, in die Worte ausbreche:

Musice hercle agitis aetatem, ita, ut vos decet vino et victu, etc.

woraus offenbar erhelle, dass schon frühzeitig die der Gesangskunst Beflissenen in üblem Rufe gestanden hätten.

An diese Auslegung des *„Musice vivere"* knüpft Biedermann nun eine Reihe von warnenden Beispielen. Schon Jubal, der Erfinder der Musik, stamme nicht von dem frommen Seth, sondern von Kain ab. Die Aegypter hätten ihre Söhne von der Erlernung der Musik, als einer Verweichlichung des Geistes, zurückgehalten. — Horaz sogar führe, wenn er dem Augustus die verkehrten Sitten seiner Zeit herzähle, die übertriebene Liebhaberei zum Gesange unter den Ursachen des Staatsverderbens mit den Worten an:

Venimus ad summum fortunae: pingimus atque psallimus.

Cato, der strenge Sittenrichter, habe das Singen nicht eines ernsten Menschen würdig erachtet, Caligula und Nero seien nach den Zeugnissen des Sueton und Tacitus durch die Vorliebe zur Musik in früher Jugend verdorben. Aus späterer Zeit werden unter Anderen Cardanus und schliesslich Luther angeführt, an dessen Worte: „Du, mein lieber junger Gesell, solst dich vor denen verkehrten Gemüthern, welche die sowohl der Natur als Kunst nach sehr schöne Gabe der Music missbrauchen, hüten, und gewiss glauben, dass sie der Teuffel dahin reisset", eine eindringliche Ermahnung an die Jugend geknüpft wird, über der Musik nicht die rechte Ausbildung zu versäumen und sie nur in gehörigem Maasse auszuüben, wie dieses auch von zweien der eben aus der Schule zu entlassenden Zöglinge gelte, welche das wissenschaftliche Studium mit dem der Musik auf das glücklichste zu vereinigen gewusst, und deren einer eine in französischer Sprache verfasste Rede über das Thema: *Musica tamquam virtutis administra,* halten werde.

Jeder Unbefangene wird zugeben, dass, abgesehen von der Anknüpfung an die plautinische Stelle und den zum Theil gesuchten, zum Theil sehr oberflächlichen geschichtlichen Anführungen, in dem wesentlichen Endzwecke der Schrift kaum eine Beleidigung der Musiker selbst, sicherlich aber kein Verdammungs-Urtheil der Tonkunst als solcher zu finden ist. Nichts desto weniger wurde dieselbe in

dieser Weise aufgefasst und vor Allen Mattheson gegen dieselbe eingenommen.

Unter den vielen Flugschriften für und wider, die O. Lindner aufzählt, ist folgende die unterhaltendste: „Steffen Fiedelbogen's, Studios. Prag., Sendschreiben an M. Bidermann, sein Programm betreffend *de Vita musica.*“ Angeblich: „Prag, den 1. *hujus* im Jahre *currentis.*“ Der Verfasser stellt sich, als gehöre auch er zu den durch Biedermann's ungerechten Angriff aufs höchste erbitterten Musikern, und schreibt dann eine Vertheidigung dieser letzteren nieder, die, näher angesehen, dem Rector vollständig beipflichtet und die Liederlichkeit gar vieler Jünger der Tonkunst in bitterer Satire geisselt. „Wie?“ fragt der Verfasser, „Sie sprechen gleich schlechtweg: Gleich wie alle Wissenschaften dem Missbrauch unterworfen sind, also auch die Music? So, so! Wenn wir Ihnen das einräumen wollten, so hätten Sie auf einmal gewonnen Spiel. Aber wer hat Ihnen das gesagt, dass die Music dem Missbrauch unterworfen sei? Antwort: Die alten Aegyptier, Griechen und Römer. — Ei, was scheren wir uns um diese Kerls! Diese gehörten zu den Alten. Alte Leute aber sind gemeiniglich wunderlich und verdriesslich. Folglich dürfen wir uns bei ihnen gar nicht Raths erholen. Ich vor meine Person werde Ihnen diesen gefährlichen Satz nimmermehr eingestehen. Noch weniger meine Herren Collegen in Deutschland. *Artifici in sua arte credendum.* Und damit hollah! dabei soll's bleiben.“ Aber was man nicht mit recht lebendigen Farben male, das begriffen die Leute nicht, daher denn auch der Verfasser dem Rector seinen eigenen Lebenslauf (wonach er einen Stern erster Grösse im Orden der Musicanten vorstelle) erzählen wolle. So erst werde derselbe einen rechten Begriff *de Vita musica* erhalten, denn er (der Verfasser) habe von Jugend auf recht *musice* gelebt. Hierauf folgt die Darstellung eines nichts weniger als rühmlichen Lebenslaufes. Statt etwas Ordentliches zu lernen, wird der Junge ein Fiedler, treibt sich liederlich in der Welt herum, schlägt die Ermahnungen seines Vetters, der ihm das Bild eines „rechtschaffenen Musicus“ vor die Seele führt, als mürrisches Geschwätz eines alten Grillenfängers in den Wind, beirathet aus „beiwohnenden Ursachen in aller Eile“, lässt, nachdem er einen Diebstahl begangen, Frau und Kinder im Stich, treibt sich auf Hochzeiten, Jahrmärkten u. s. w. herum und geräth endlich in Prag unter die so genannten „Prager Studenten“ (böhmische Musicanten). „Anfangs sahe es auch hier ein wenig wunderlich aus, man hatte dies und jenes an meiner Music auszusetzen, und machten mir den Kopf so tolle, dass ich alle meine vorigen Instrumente bei Seite legte und das Hackebrett mit allem Eifer zu lernen anfinge, auf welchem ich auch, ohne Ruhm zu melden, eine solche Fertigkeit erlanget habe, dass ich alle meine Vorgänger bei Weitem übertreffe. Diesen edlen Beruf habe ich nun schon etliche Jahre mit aller Treue verwaltet, und wenn ich dabei meine Tage einmal beschliesse, so habe ich schon meine Grabschrift selbst verfertiget, welche mir zum ewigen Ruhm soll gesetzt werden. Sie lautet also:

Semper lustig, *nunquam* traurig!
Hic jacet Steffen Fiedelbogen,
Der in der Welt herum gezogen:
Aetatem egit musice,
Nun ruht er hier *in pace.*
Ede! Bibe! Lude!“

Hieraus, heisst es dann schliesslich, werde der Rector nicht nur einen vollständigen Begriff *de Vita musica* erhalten haben, sondern auch den unaussprechlichen Nutzen dieser edlen Profession deutlich einsehen. „Wollen Sie Sich aber noch nicht weisen lassen, so werde ich mich zwar nicht weiter mit Ihnen auflegen, denn ich habe mehr zu thun; allein ich versichere Sie, dass meine Herren Collegen schon im Stande sind, Ihnen durch ihre grundgelehrten Schriften zu zeigen, was es heisse, sich unter die Träbern mengen.“

Mit dieser Vertheidigung konnte Biedermann vollkommen zufrieden sein; sie stand, ohne der Kunst selbst zu nahe zu treten, ganz auf seiner Seite, und der angebliche Lebenslauf des Fiedelbogen war in der That ein getreues Abbild jener fahrenden Musicanten, die zumal in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht so gar selten waren, und welche schon Beer wie Kuhnau in zum Theil sehr ergötzlicher Weise geschildert hatten.

Mattheson verfasste in mehr als streitlustiger Stimmung nicht weniger als vier Schriften, die in dem Programm ihre Haupt-Veranlassung haben. Die zweite: „Wahrer Begriff des harmonischen Lebens“ (Hamburg, 1750), ist die eigentliche Hauptschrift gegen Biedermann's Programm und die angeblich in St. Gallen erschienene Schutzschrift für dasselbe. War der Rector im Gewande der Gelehrsamkeit aufgetreten, so tritt ihm nun Mattheson auch seinerseits mit dem ganzen Aufwande seiner Belesenheit, seiner ausgebreiteten Kenntnisse und seines Witzes entgegen. Zunächst ficht er die Auslegung des *musice vivere* an. Diese Redensart stamme aus dem Griechischen und bedeute *eleganter*, „wohlanständig“; die Stelle bei Plautus sei offenbar ironisch gemeint, wie schon die Zusätze *hercle* und *ita ut vos decet* bewiesen; hieran reiht sich eine Erklärung der *Vita musica* als eines „harmonischen“ Lebens in Sitte und Art, und schliesslich folgt eine ausführliche, zum Theil sehr ergötzliche Widerlegung der einzelnen von Biedermann angeführten Autoritäten. — „Nero und Caligula, die unedlen Gesellen und pestilenzialischen Kaiser, sitzen zu-

sammen auf der Zeugenbank, gleichsam am Sünderorte, da sollte man sie sitzen lassen! Wenn ich doch nur einen einzigen Musikfeind gelesen hätte, der diese Schandbuben nicht rührete! Sie haben ja ihre abscheulichen Laster nicht aus der Musik hergeholte; wie denn Suetonius und Tacitus vielmehr das Gegentheil darthun, als dass sie sagen sollten, die Kunst hätte sich darüber den Hass zugezogen, weil sie von diesen gekrönten Unholden geschändet worden. Wenn was Gutes geschändet wird, verdient dasselbe weit mehr Liebe, als Hass. Aber wie kommen diese pestilenzialischen Ungeheuer bei den freibergischen Schülern zu Passe, deren keiner zu einer Krone Hoffnung haben kann, wenn er auch zehn Mal ärger sänge, tanzte, malete, gipsete, als sie?" — Der Rector solle, statt auf die Musik zu schmähen, lieber dafür Sorge tragen, dass dieselbe auch in Deutschland wieder *methodice* gehandhabt würde. „Was gilt's, sie brächte keine verdorbene Leute hervor? — — Jener Strohjunker traf seinen Knecht in der Feldarbeit an, trat zu ihm auf den Acker mit der Frage: Hans, was machst du? Antwort: Ich säe Spelt. — Ei, sprach der Junker, du solltest kluge Leute säen. Ja wohl, sprach der Bauer, und wandte seine Augen nach der Stelle, worauf der Herr stund: aber das Land trägt sie nicht."

Nun findet sich als zweite Beilage zur dritten Dosis der Panacea von Mattheson ein vom 8. Januar 1751 datirtes Schreiben des Cantors und Musik-Directors G. F. Einike zu Frankenhausen, „betreffend die *Vitam musicam*", mitgetheilt, was uns unerwarteter Weise auch Sebastian Bach bei dem Streite betheiligt zeigt. Bach hatte das Biedermann'sche Programm zu Gesicht bekommen und ebenfalls Anstoss daran genommen. Er wünschte eine Recension oder vielmehr eine Widerlegung desselben und sandte es daher an den Organisten Schröter in Nordhausen (einen gelehrten Mitarbeiter Mitzler's), da er Niemanden in der Nähe wisse noch finden könne, der dazu geschickter wäre. Schröter kam diesem Ansinnen bereitwilligst nach, schrieb eine Recension und sandte dieselbe an Bach, indem er ihm die Veröffentlichung derselben in den gelehrten Zeitungen oder einer anderen Wochenschrift anheimstellte. Bach war damit wohl zufrieden und schrieb darüber am 10. December 1749 an Einike:

„Die Schröterische Recension ist wohl abgefasst und nach meinem *goût*, wird auch nächstens gedruckt zum Vorschein kommen. — — Herrn Mattheson's Mithridat hat eine sehr starke Operation verursachet, wie mir glaubwürdig zugeschrieben worden. Sollten noch einige *Refutationes*, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle nicht, es werde des Auctors Dreckohr gereinigt und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden."

Im Anfange des Jahres 1750 kam denn auch diese Recension, auf einem halben Bogen besonders gedruckt, heraus, und Bach „sandte dieselbe ein". Es war das die von Lindner angeführte „christliche Beurtheilung". Aber abgesehen davon, dass der Titel nicht von Schröter herrührte, fand derselbe auch Abänderungen, Zusätze und Weglassungen in seinem Schriftstücke, so dass er, obgleich nicht als Verfasser genannt, doch sehr unangenehm davon berührt wurde. Er schrieb daher am 9. April 1750 an Einike und bat denselben, an Bach zu berichten, dass die gewaltsamen Veränderungen seiner Recension ihm sehr empfindlich gefallen seien. Sein Trost hierbei wäre dieser, dass kein Leser, welcher seine Denk- und Schreibart aus anderen Umständen kennen gelernt, ihn für den Verfasser einer solchen Vermischung halten könne, des unglücklich gerathenen *Rubri*: Christliche Beurtheilung, u. s. w. zu geschweigen. — Einike machte von diesen Bemerkungen Bach wörtlich Mittheilung und erhielt darauf am 20. Mai 1750 von Letzterem folgende Antwort:

„An Herrn Schrötern bitte mein Compliment zu machen, bis dass ich selber im Stande bin, zu schreiben, da ich mich alsdann der Veränderung seiner Recension wegen entschuldigen will, weil ich gar keine Schuld daran habe, sondern solche einzig demjenigen, der den Druck besorget hat, zu imputiren ist."

Schröter aber war mit dieser Erklärung nichts weniger als zufrieden. „Der Herr Capellmeister Bach", erwiderte er an Einike am 5. Juni, „bleibet *in culpa*, er mag sich itzt krümmen und künftig drehen, wie er will." Vielmehr solle Bach der Sache dadurch ein Ende machen, dass er sich öffentlich als Urheber der „christlichen Gedanken" bekenne, „*NB. mut. mut.*", den unbekannten Verfasser der „aufrichtig genannten Gedanken" auffordere, sich zu nennen, und Biedermann seiner üblen Gesinnung „gegen die unschuldige Musik" überführe, — „wahrhaftig, eine solche Capellmeister-That würde dem Herrn Bach zur sonderlichen Ehre, unserem Herrn Mattheson zu einem unvermutheten und wohlverdienten Vergnügen und der edlen Musik zu mehrerem Wachsthum gereichen." Einike machte hiervon auch die schuldige Mittheilung an Bach, — aber am 28. Juli erreichte dieser das Ziel seiner irdischen Laufbahn, und damit war die Sache beendet.

Eine weitere Aufnahme des ganzen Streites scheint nicht Statt gefunden zu haben. Jedenfalls aber gewährt derselbe einen nicht uninteressanten Einblick in die damaligen tonkünstlerischen Verhältnisse und legt ein unzweideutiges Zeugniss ab für die lebhafte Theilnahme, welche Bach für alles hegte, was mit seiner Kunst in unmittelbarer Beziehung stand.

Ob die Composition der Cantate von J. S. Bach: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan", über welche S. W. Dehn in dem oben angeführten Aufsatze in der Westermann'schen Zeitschrift ausführlich spricht, auf Veranlassung des Programms von Biedermann entstanden sei, wie Dehn meint, O. Lindner aber läugnet, wird sich urkundlich nicht entscheiden lassen. Dass übrigens die Text-Abschrift dieser Cantate die Jahreszahl 1749 trägt, ist immer schon ein bedeutendes Moment für Dehn's Meinung, jedenfalls ein stärkeres, als dass die Partitur keine Jahreszahl trägt, was Lindner für sich geltend macht.

Dass die Cantate ein Gelegenheitsstück ist, geht aus dem Text, welchen Dehn ganz mittheilt, mit ziemlicher Gewissheit hervor. Dass am Schlusse die Lesart der Partitur:

„Ergreife, Phöbus, nun die Leyer wieder,
Es ist nichts lieblicher als deine Lieder",

in der Text-Abschrift corrigirt erscheint:

„Verdopple, Phöbus, nun Musik und Lieder,
'Tob' auch Hortensius und ein Orbil dawider", —

daraus schliesst Dehn, dass unter dem Horazischen Schulmeister „Orbil" der Rector Biedermann gemeint sei. Dies ist auch uns sehr wahrscheinlich, und die zweite Correctur, die Dehn verschwiegen, Lindner aber anführt: „Tobt gleich Birolius und ein Hortens dawider", beweis't eher dafür, als dagegen, da „Birolius" offenbar ein Anagramm von „Orbilius" ist, weil dem alten Bach oder dem Dichter der Cantate der „Orbil" eine zu deutliche Personal-Bezeichnung geschienen.

Der Inhalt der Cantate (Partitur 6 Singstimmen, Chöre und Arien, mit Orchester von 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 3 Trompeten, Pauken und Bass) ist kurz der, dass Pan mit Phöbus einen musicalischen Wettstreit beginnt, jener den Midas, dieser den Tmolus zum Richter nimmt, wobei Mercur und Momus auch ihr Wort mitsprechen, und Midas, der Pan's Musik vorzieht, am Ende Eselsohren bekommt.

Die Tendenz derselben ist also allerdings, wie Lindner richtig bemerkt, gegen diejenigen gerichtet, welche schlechte Musik gut finden; zu solchen Leuten gehören aber auch zweifelsohne „die schlechten Kritiker", d. h. solche, die das Gute schlecht, wie Midas des Phöbus Musik, und das Schlechte gut finden, wie derselbe Kunstrichter die Musik Pan's. Wenn nun zuletzt Momus dem plötzlich langbeohrten Midas sagt:

„Du hast noch mehr dergleichen Brüder,
Denn Unverstand und Unvernunft
Will jetzt der Weisheit Nachbar sein;
Man urtheilt in den Tag hinein,
Und die so thun,
Gehören all' in deine Zunft.
Ergreife, Phöbus, nun
Die Leyer wieder,
Es ist nichts lieblicher, als deine Lieder" —

und dann vollends der sechsstimmige Schlussgesang so lautet:

„Labt das Herz, ihr holden Saiten,
Stimmet Kunst und Anmuth an;
Lasst euch meistern, lasst euch höhnen,
Sind doch euren süssen Tönen
Selbst die Götter unterthan!" —

so scheint dies im Zusammenhange mit Bach's obigem Briefe an Einike, in welchem er das „Dreckohr des Rectors gereinigt zu sehen hofft", und mit der Correctur in der Textes-Abschrift (welche die echte Handschrift von Bach's zweiter Frau Anna Magdalena trägt) die Wahrscheinlichkeit zu bestätigen, dass Bach eben so wie viele seiner Zeitgenossen den Rector Biedermann, den Angreifer der Musik überhaupt, mit den Feinden der guten Musik und den schlechten Kritikern in Einen Topf geworfen und, wenn auch nicht bei der ursprünglichen Abfassung, doch sicherlich bei der Correctur an Biedermann gedacht hat — zumal der Streit ganz Sachsen und Thüringen aufgeregt und Bach sich selbst, wie wir oben gesehen, dabei betheiligt hatte.

Am Ende kann das aber gleichgültig sein. Des Pudels Kern ist die Cantate selbst, ein wahres Curiosum, da nichts anziehender sein kann, als den strengen Meister in der Werkstatt des Humors zu belauschen! Dehn meint, dass „die Chöre und der grösste Theil der Arien zu den Meisterwerken gehören". Herrn Lindner ist das aber noch zu wenig. Er behauptet:

„Das Werk trägt durchweg den Stempel der Reife und einer scharf ausgeprägten Charakteristik; der Gegensatz zwischen der kunst- und anmuthsvollen Weise des Phöbus und der naturalistischen Manier Pan's sammt den betreffenden Gutachten ist in einer Vollendung zum Ausdruck gebracht, die auch in diesen Richtungen die ungeheure Ueberlegenheit Bach's über seine sämmtlichen Zeitgenossen beweis't. Eine Liebes-Arie wie die des Phöbus: „„Mit Verlangen"", welche mit der Süsse und Anmuth Keiser'scher Melodik die höchste schwärmerische Innigkeit und Reinheit der Empfindung verbindet, ausserdem aber jenen durch und durch organischen Bau zeigt, der Bach's tonkünstlerisches Wesen vorzugsweise charakterisirt, wird man kaum in ähnlicher Weise bei anderen Tonmeistern wiederfinden."

Wir müssen indess aufrichtig gestehen, dass wir gegen die Urtheile der historischen Musiker oder musicalischen Historiker über den absoluten Werth alter Compositionen in neuerer Zeit etwas misstrauisch geworden sind. Also: *Nous verrons!*

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wiesbaden. Am 6. Juli fand in dem grossen Saale des Curhauses ein Concert Statt, zu dem sich die Namen Bazzini, Jaell, Pelz und Signora Sanchioli vereinigt hatten. Die Abtheilungen des Concertes wurden mit je einer Ouverture, ausgeführt von dem hiesigen Theater-Orchester, eingeleitet, wovon die eine, Herrn Capellmeister Schindelmeisser's Concert-Ouverture „Loreley", zum ersten Male aufgeführt wurde. Dieses Werk ist ein äusserst hübsches Genrebild, das mit seinen beiden Hauptthemen, in die das Silcher'sche Volkslied „Loreley" so innig, anpassend, schön und in höchst anmuthigen und frappanten Wendungen verwebt ist, mit grossem Geschicke in Bezug thematischer Verarbeitung und orchestraler Effecte eine eben so gediegene als anziehende Arbeit darstellt. Die Ouverture, welche gleichzeitig auch eine exacte Aufführung erfuhr, wurde allgemein beifällig aufgenommen. Wie wir hören, soll dieselbe dem Stiche übergeben werden, was um so willkommener erscheinen dürfte, als das Werk einfach orchestrirt und dadurch allgemeiner zugänglich ist. B

Frankfurt a. M., 9. Juli. Am letzten Freitag hörten wir von der italiänischen Operngesellschaft des Herrn Merelli *„il Matrimonio segreto"*. Alle wahrhaften Musikfreunde Frankfurts schienen sich ein Rendezvous bei dieser Feierlichkeit gegeben zu haben. Der gespendete Beifall übertraf alles, was diese vortrefflichen Künstler in den früher aufgeführten Opern in unserem Theater erlebt haben. Wo ein so enthusiastischer Beifall fast jede Nummer eines wahrhaft guten, für alle Zeiten geschriebenen Werkes krönt, dort haben Wagner und Verdi keine Hoffnung, für unsterblich erklärt zu werden. Eine Wiederholung dieser Oper findet heute Statt. A. S.

Heilbronn, 4. Juli. Den Glanzpunkt des musicalischen Strebens unserer Stadt, seitdem Herr Musik-Director Mascheck sich der Leitung desselben angenommen hat, bildet unstreitig die alljährlich ein Mal Statt findende Aufführung eines grossen Oratoriums in den Hallen unserer Kilians-Kirche. Der gestrige Tag war dazu ausersehen, uns für dieses Jahr mit Mendelssohn's „Elias" zu erfreuen. Vor drei Jahren hörten wir dieses grosse Meisterwerk hier zum ersten Male; dasselbe machte damals einen solchen gewaltigen Eindruck, dass seine Wiederholung in diesem Jahre bei allen Musikfreunden Anklang fand. Auch diesen Genuss haben wir dem Eifer und der Ausdauer unseres Musik-Directors Herrn Mascheck zu verdanken, dem es gelungen ist, für die Gesang-Soli die Frau Dr. Leisinger, Fräul. Marschalk, Herrn Schütky von Stuttgart und Herrn Schlösser von Mannheim, und für die instrumentale Partie einen grossen Theil der k. Hofcapelle in Stuttgart zu gewinnen, denen sich die hiesigen Kräfte würdig anschlossen und so ein Ensemble von etwa 200 Mitwirkenden bildeten. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die einzelnen Leistungen hervorzuheben, oder eine Tonschöpfung beurtheilen zu wollen, die in ihrer grossartigen Anlage von Meisterhand schon tausendfache Anerkennung gefunden hat; aber das dürfen wir mit gutem Gewissen sagen, dass die Ausführung im Ganzen eine ausgezeichnete, exacte, würdige und durchweg gelungene war, die von dem grossen Directions-Talente des Herrn Mascheck, welches schon die hingeschiedenen Meister Mendelssohn und Spohr auf glänzende Weise anerkannten, das sprechendste Zeugniss aufs Neue ablegte. Höchst erfreulich war es, die ausserordentliche Theilnahme des Publicums von Heilbronn und namentlich auch der Umgegend an dieser Production wahrzunehmen, weil wir dadurch zu der Hoffnung berechtigt sind, dass sich dieses Gefühl für das Edle und Schöne erhalten und steigern werde. So sei denn unser wärmster Dank dargebracht dem keine Mühe scheuenden Comite des Oratorien-Vereins, der freundlichen Mitwirkung der k. Hofcapelle in Stuttgart, den hiesigen Sängern, Sängerinnen und Musikern, vor Allen aber den höchst verdienstlichen Leistungen der Damen Leisinger und Marschalk und der Herren Schütky und Schlösser. Möge uns auch das nächste Jahr einen gleich schönen und eben so gediegenen Genuss bringen!

Nikolaus Rubinstein aus Moskau, der Bruder Anton Rubinstein's, der auch bei dem Musikfeste in Düsseldorf anwesend war, hat sich in Leipzig in Privatkreisen als Pianist hören lassen und allgemeine Bewunderung erregt.

Deutsche Tonhalle.

Auf mehrfach uns gestellte Anfrage wegen des Buches zur Operette „Der Liebesring", das Eigenthum des Vereins, machen wir hiedurch bekannt, dass wir solches jedem der (24) Herren Tondichter, welche sich um den Preis für dessen Composition bewerben haben und darüber ausweisen, in so weit zur Benutzung frei geben, als die Worte dieses Buches ein ergänzender, unzertrennlicher Theil der Operette, in der Partitur enthalten und sonach bei jeder Aufführung einer und der anderen oder aller (24) Bewerbungen nöthig sind, ohne Abkommen mit uns aber sonst auf keine Weise gebraucht oder vervielfältigt werden darf.

Mannheim, Juli 1860. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 30. **KÖLN, 21. Juli 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Das königliche Musik-Institut zu Würzburg.

Es ist dieses eine Bildungs-Anstalt für Unterfranken und Aschaffenburg im Königreiche Baiern, durch welche die musicalische Cultur im genannten Kreise verbreitet und dadurch unmittelbar auf die Bildung des Volkes eingewirkt werden soll, besonders durch Erhebung der Gottesdienst-Feier, so wie der öffentlichen Feste überhaupt. Es ist daher eine ihrer wichtigsten Aufgaben, auf die Verbesserung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik überhaupt zu wirken; eine nicht minder wichtige ist die der musicalischen Bildung im engeren Sinne durch den zweckmässigen Vortrag der grossen Meisterwerke der Instrumental- und Vocal-Musik alter und neuer Zeit. Um den ersteren Zweck zu erreichen, ist man bemüht, echt kirchliche Tonwerke in ihrer wahren Gestalt mit jener Weihe zur Aufführung zu bringen, die ihr Charakter erheischt; vom einfachen Psalm angefangen bis zum Oratorium werden alle Arten kirchlicher und religiöser Tonwerke producirt. Hinsichtlich des weiteren Zweckes geht das Bestreben der Anstalt dahin, die Schüler mit den Meisterwerken aller Zeiten vertraut zu machen, und mit der gradativen Fortbildung der mechanischen Fertigkeit auch den ästhetischen und künstlerischen Geschmack für das wahre Schöne und Gute zu fördern, so wie damit zugleich eine deutliche Anschauung von der musicalisch-geschichtlichen Entwicklung zu verbinden.

Dieses geschieht auf eine rationelle und zweckmässige Weise. Sowohl in der Vocal- als in der Instrumental-Musik wird von dem Einfachen, Leichtverständlichen angefangen und nach und nach zu dem Schwereren fortgeschritten. Durch diese Methode und den dabei eingehaltenen Lehrgang steigert sich die Bildung in unvermerkten Stufen bis zu jenem Grade, welcher die Schüler befähigt, auch Werke der grössten Meister gehörig auszuführen. Dabei wird immerhin nebst der technischen Vervollkommnung auf die geistige und gemüthliche Ausbildung besondere Rücksicht genommen, und die Schüler werden angeleitet, nicht nur jede Stelle in ihrem eigenthümlichen Charakter wahr und seelenvoll auszuführen, sondern ihre eigenen Gefühle werden dadurch auch möglichst veredelt und gekräftigt. Auch die Pflege des Instrumental-Solo-Vortrages und des Quartettspiels — Kammermusik — wird nicht aus den Augen gelassen und von Seiten der Lehrer so wie der Schüler bethätigt.

Was die Schüler oder eigentlichen Theilnehmer dieses Musik-Instituts betrifft, so theilen sich dieselben in folgende Classen: *a)* die Studirenden der Universität, *b)* die Schüler des Gymnasiums und der Lateinschule, *c)* die Candidaten des Schullehrer-Seminars und *d)* ausgezeichnete musicalische Talente; dann ist noch *e)* eine weibliche Gesangschule damit verbunden.

Der Gesammt-Unterricht zerfällt in die beiden Abtheilungen: Gesang- und Instrumental-Musik nebst den dazu gehörigen Ensemble-Uebungen. Der Gesang-Unterricht theilt sich wieder in die weibliche Singschule für Solo- und Chorgesang, der getrennt von dem übrigen Unterrichte gegeben wird, und in den Gesang-Unterricht der übrigen Schüler — Knaben- und Männerstimmen — und beträgt wöchentlich 33 Stunden. Der Unterricht in der Instrumental-Musik erstreckt sich auf das Erlernen und Behandeln sämmtlicher Orchester-Instrumente, als: Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune und Pauken — auch theilweise auf Clavier-Unterricht für die besseren Gesang-Schülerinnen — und umfasst wöchentlich 97 Stunden. Die Ensemble-Uebungen für Gesang- und Orchester-Musik sind Mittwochs und Samstags, Nachmittags von 4 bis 6 Uhr, im grossen Saale des Instituts, wobei am letztgenannten Tage dem musikliebenden Publicum freier Eintritt gestattet ist. In diesen öffentlichen Uebungen werden nun theilweise grössere Orchesterwerke, bestehend in den anerkannt

besten classischen Sinfonieen und Ouverturen älterer und neuer Meister, einstudirt und aufgeführt, anderentheils Kirchen-Tonstücke, wie Messen, Vespern, Requiem, Te Deum, Antiphonen u. s. w., so wie Chöre und Gesänge mit und ohne Begleitung, kirchlichen und weltlichen Inhalts, bis zum Oratorium hinauf; ausserdem noch Concerte für verschiedene Instrumente, und Quartette, Quintette u. s. w.

Das Orchester besteht nebst den Herren Lehrern der Anstalt, welche die Hauptstimmen vertreten und Alle Solisten sind, meistens aus den Candidaten des Schullehrer-Seminars, mehreren Studirenden der Universität und des Gymnasiums, so wie noch aus den eigentlichen Musikschülern, und zählt circa 90 Mitwirkende. Das numerische Verhältniss der Stimmen zu einander ist folgendes: 20 erste und eben so viele zweite Violinen, 12 Violen, 8 Violoncelle, 7 Contrabässe, 3 Flöten, 2 Oboen, 3 Clarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken. Die Zahl der Sänger im gemischten Chor beträgt ebenfalls über 30 per Part, im Ganzen mehr als 120 der kräftigsten Stimmen.

Für alle Theile des Gesammt-Unterrichts und der Ensemble-Uebungen der gegen 400 Schüler zählenden Musik-Lehranstalt sind nebst dem Vorstande noch 11 Lehrer thätig. Das ganze Institut wird aus Staatsmitteln unterhalten, und es ist aller Unterricht für die Theilnehmer unentgeltlich.

Die Anstalt besitzt eine Bibliothek und ein sehr grosses Musicalien-Archiv, welches die vorzüglichsten Werke enthält, z. B. Messen, Vespern, Requiem, Gradualien, Offertorien, Psalmen, Antiphonen, Motetten, Hymnen, Chöre u. s. w. von der ältesten bis auf die neue Zeit; ferner Arien, Duetten u. s. w. für alle Stimmen und Vocal-Piecen aller Art; Cantaten und Oratorien; sämmtliche Tonwerke von J. Haydn, Mozart, Beethoven, C. M. von Weber, Händel, Bach, Clementi u. s. w.; alle Sinfonieen und Ouverturen der besten Meister; eben so eine grosse Anzahl der vortrefflichsten Schulen, Etuden und Concerte für alle Instrumente; dann Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. für solche; Clavierwerke u. a. m. An Instrumenten über 80 Violinen und in gleichem Verhältnisse Violen, Violoncelle, Contrabässe, Holz- und Blech-Blas-Instrumente, Pianoforte's u. s. w.

Das ganze Musik-Institut leitet, überwacht und verwaltet der von dem Könige ernannte Vorstand, zur Zeit Director Johann Georg Bratsch. Die Lehrer desselben sind gegenwärtig: *a*) für den Gesang die Herren: Benz und Rausch; *b*) für die Instrumente die Herren: Wirth, Röder, Eulenhaupt, Koob, Roth, Kimmler, Jäger, Seitz und ein Lehrer fürs Pianoforte.

Das Local, namentlich der grosse Saal, in welchem die grösseren Musik-Aufführungen und Concerte Statt finden, ist sehr akustisch gebaut, durch neun grosse Fenster erhellt und gewährt einen Raum für ein Auditorium von 700 und für das Orchester von 250 Individuen. Es war früher der Capitelsaal für das hohe Domstift und ist mit den Wappen sämmtlicher Dom-Präbendirten von 1566 bis 1802 verziert. Neben dem grossen Saale befindet sich der kleine, in welchem theils Unterrichtsstunden gegeben, anderentheils kleinere Proben gehalten werden; in den dort angebrachten Schränken sind die Musicalien und Instrumente aufbewahrt. Ausserdem sind in der anstossenden Wohnung des Directors noch drei Lehrzimmer für den Einzel-Unterricht im Gesange und in den Instrumenten. Für die Instandhaltung der Localitäten u. s. w. ist ein eigener Diener vorhanden.

Gegründet wurde das königliche Musik-Institut zu Würzburg im Jahre 1804, unter der damaligen kurfürstlich baierischen Regierung, bei der Organisation der Attribute der dortigen Universität, und war ursprünglich bloss zur musicalischen Bildung der Studirenden an der Hochschule bestimmt. Als Lehrer der Tonkunst ward zugleich Herr Joseph Fröhlich angestellt. Bei der im folgenden Jahre 1805 erfolgten Reform des Gymnasiums wurden auch die Schüler dieser Anstalt dem musicalischen Unterrichte beigesellt. Unter der Regierung des darauf folgenden Grossherzogs erweiterte sich im Jahre 1811 durch Beiziehung der Candidaten des Schullehrer-Seminars und ausgezeichneter musicalischer Subjecte das bisher nur auf die Bildung der Studirenden beschränkte Institut zu einem allgemeinen Conservatorium der Musik für das Grossherzogthum Würzburg und hatte nicht nur die Pflege der Kunst im höheren Sinne, sondern auch das Einführen des Geistes dieser in das Volksleben zur Aufgabe. Unter der königlich baierischen Regierung wurde im Jahre 1820 das Institut noch mit einer weiblichen Gesangschule vermehrt und erhielt durch die Allerhöchste Protection Sr. Majestät des Königs mit der Erweiterung seines Wirkens auch eine Vermehrung seiner Hülfsmittel.

Diese immer grössere Ausdehnung und der umfassendere Wirkungskreis des k. Musik-Instituts ist namentlich das Verdienst des nunmehrigen k. Hofrathes und quiescirten Universitäts-Professors Dr. Joseph Fröhlich, dem seit seiner Entstehung die Leitung des Ganzen und die des Einzelnen anvertraut war. Als Vorstand hat er es bis im Jahre 1858 — wo er diese Stelle niederlegte — energisch geleitet und jene glänzenden Erfolge bewirkt, durch welche es längst den ungetheilten Beifall der Kunstfreunde und sein Gründer die billigsten Ansprüche auf lohnende Dankbarkeit errungen hat. Im Laufe dieser langen Zeit (über

fünfzig Jahre) ist unter seiner umsichtigen Leitung sehr viel Ehrenwerthes und Vorzügliches geleistet worden. Tausende von Schülern haben ihre musicalische Bildung in dieser Lehranstalt gewonnen, da sie eine Pflanzschule für ganz Unterfranken geworden. Durch einzelne ausgezeichnete Talente ist ihr Ruf weit über die Gränzen des engeren Vaterlandes gedrungen; denn so mancher tüchtige Schüler gereichte früher und später dem Orchester einer grossen Stadt oder einer Hofcapelle zur Zierde. Grosse, interessante Concerte bei Anwesenheit hoher Personen oder für besondere edle Zwecke wurden von ihm gegeben; die herrlichsten Werke aller Musikgattungen von den gefeiertsten Meistern der Tonkunst wurden unter seiner Leitung zu verschiedenen Gelegenheiten mit ausserordentlichem Fleisse einstudirt und in vollendeter Weise aufgeführt. Als ein tiefdenkender, vielseitig und ästhetisch gebildeter Musiker, als Componist so wie als einer der kenntnissreichsten und gerechtesten Kunstkritiker ist Fröhlich hinlänglich bekannt, davon zeugen die vielen interessanten Recensionen und musicalischen Artikel in der Allg. Musik-Zeitung wie auch in der „Cäcilia", nicht minder seine umfassende grosse Musikschule.

Als Nachfolger Fröhlich's wurde dessen Schüler Herr **Johann Georg Bratsch**, bisheriger Lehrer und Dirigent der Anstalt, von Sr. Majestät dem Könige zum Vorstande des Musik-Instituts ernannt. Derselbe fährt nun fort, diese nützliche und wohlthätige Lehranstalt in dem Geiste seines Vorfahrs zu leiten, und wurden unter ihm nebst mehreren älteren bereits auch einige neuere grössere Tonwerke zur Aufführung gebracht.

Aus dieser gedrängten Darlegung der bestehenden Verhältnisse, wie auch des obersten Zweckes aller Wirksamkeit für Kirche und Concertsaal, ergibt es sich, dass diese würzburger Anstalt ein Conservatorium — ein Erhaltungs-Institut des wahrhaft Guten und Schönen im Reiche der Tonkunst — in grossartigem Maassstabe genannt werden muss, dem in Deutschland wohl nur das zu Prag noch gleichgestellt werden dürfte.

Ausflug eines französischen musicalischen Kritikers von Paris nach dem Rheine*).

„Auf Paris lastet die Gluth der Hundstage, die Theater sind todt, Alles geht auf Reisen; selbst manche alte Compositionen suchen in den Badeörtern ihr Dasein zu verjüngen. Ich will nach Baden gehen und mich überzeugen, ob man dort wohl bessere Musik macht, als in Paris." — Gesagt, gethan. Der Kritiker vertraut sich einem Schnellzuge an und eilt nach dem Elsass, wo die niedrigen Karren mit kleinen Pferden, die blonden Zöpfe der Bauernmädchen, die bauschigen Hemden und die breiten Hüte ihn erinnern, dass Ludwig XIV. die Provinz zwar erobern, aber nicht französisch machen konnte. „Die Natur ist stärker, als die Eroberer; mögen sie Jahrhunderte lang Nord und Süd unter das gleiche Joch zwingen, die Nationalitäten behalten ihren unvertilgbaren Charakter." Der Elsass ist nun 200 Jahre an Frankreichs Geschick gekettet; er beklagt sich nicht darüber, aber seine Sitten, seine Neigungen, seine Geschmacksrichtung sind nach wie vor deutsch. Man spricht dort so wenig Französisch, wie möglich, und auf meine erste Frage an einen Bewohner Strassburgs erhielt ich die Antwort: „Ich verstehe Sie nicht, mein Herr." Mehr noch als diese Freisinnigkeit erregt es unser frohes Erstaunen, dass der Reisende in Strassburg, während er sich kaum um das Münster und das Andenken an Rouget de l'Isle, den Componisten der Marseillaise, bekümmert, sich lebhaft zu einer Pilgerfahrt nach Sesenheim hingezogen fühlt, um dort das Andenken an Göthe's Friderike zu feiern und die aus „Dichtung und Wahrheit" bekannte Steinbank mit dem Baume, das klare Bächlein und den Jasminbusch voll Erinnerungen seliger Jugendliebe zu besuchen.

Sobald der Verfasser über den Rhein gelangt ist, fühlt er sich von der Schönheit des Landes angenehm berührt, unangenehm aber von der unerträglichen Langsamkeit und Schwerfälligkeit der Bewohner, „bei denen die Geduld eine theologische Tugend ist", und ausserdem von den unermüdlichen Anforderungen an die Börse des Reisenden. Das herrliche **Baden-Baden** macht einen moralisch verstimmenden Eindruck auf ihn; seine Bevölkerung, namentlich die aus Frankreich hingekommene, vertritt nicht Frankreichs Civilisation, Kunst und Literatur, sondern die elegante Corruption, das leere Geräusch und die Nichtigkeiten, um welche sich ein Theil der pariser Gesellschaft dreht. Ueber die schlechte Musik dort sind mit Recht die Landsleute eines Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn gegen die Unternehmer aufgebracht. Am Ende der Promenade liess in einem Kiosk die Militärmusik eines ba-

* Im Auszuge aus dem III. Bande von *Critique et littérature musicale par P. Scudo, Paris, 1859*, nach dem Aufsatze: *La musique dans les villes rhénanes* (p. 503—541), mitgetheilt. Unsere Leser kennen Herrn Scudo aus den Besprechungen der früheren Bände unter demselben Titel, welche bekanntlich die Sammlung seiner musicalischen Artikel in der *Revue des deux Mondes* enthalten, und aus anderen Aufsätzen von ihm und über ihn in der Niederrheinischen Musik-Zeitung. Der Ausflug, von dem hier berichtet wird, fand zwar schon im Sommer 1858 Statt, wesshalb auch in dem Artikel des geehrten Herrn Einsenders noch einige Verkürzungen nöthig wurden, enthält aber doch viel Interessantes, was mehr die Sache, um die es sich handelt, als die Zeit betrifft. Die Redaction.

[*]

dischen Garde-Regiments sich vernehmen; es war eine abscheuliche Katzenmusik (*une affreuse cacophonie*) mit plattem Abschlusse, und der Kritiker vermuthete daher, es müsse wohl — Wagner'sche Musik sein. Uebrigens will er vorsichtiger Weise nach diesem Lohengrin-Chor, für Militär-Musik arrangirt, bei Leibe nicht das Talent des Componisten beurtheilen. Leider konnte er von Wagner's Musik in den rheinischen Städten nichts zu hören bekommen *).

Die berühmten musicalischen Klosterfrauen zu Lichtenthal konnte der Reisende auch nicht hören; dafür entzückte ihn in der Stiftskirche zu Baden bei der Frühmesse ein Choralgesang von edlem Charakter, welchen mit gewissen Unterbrechungen durch die Orgel 2—300 Schulkinder sicher und rein sangen (*avec une justesse, une onction et une précision admirables et touchantes*). Eine Anzeige aus Karlsruhe wegen der Aufführung von Gluck's Iphigenie in Tauris lockte ihn zu diesem seltenen Genusse hin, da man in Paris zur Aufführung Gluck'scher Opern keine Zeit mehr zu haben scheint. Leider wurde er getäuscht und eilte weiter nach Heidelberg, denn „nicht dazu hatte er sich in die Tortur deutscher Betten begeben, um statt jener Gluck'schen Oper den Romeo, eines der schwächsten Werke des guten, lieblichen Bellini, zu hören." Das heidelberger Schloss erinnert auch ihn an Ludwig's XIV. schändliche Politik und an die Barbarei seines Ministers Louvois und seiner Generale. Er fügt auch hier wieder mit kosmopolitischem Freimuthe hinzu: „Es ist traurig, aber wahr: man kann in Deutschland, Italien, Spanien und fast auf dem ganzen Festlande Europa's keinen Schritt thun, ohne die unheilvollen Spuren von Durchzügen französischer Heere zu finden."

Er schwärmt in dem Anblicke der köstlichen Gegend, und hier, gegenüber dem rebenbepflanzten Heiligenberge, möchte er wohl Beethoven's Pastoral-Symphonie, die Ouverture zum Freischütz, die Einleitung zum Oberon oder den Sommer aus den Jahreszeiten des Vaters und Schöpfers der Instrumental-Musik hören.

In dem Hause eines angesehenen Dilettanten, wo man schon um 1 Uhr zu Mittag ass, „als ob die französische Revolution nicht die Runde durch die Welt gemacht hätte", wurde Musik gemacht. Ein vierstimmiger Gesang mit Frauenstimmen von Johann Eccard, Organist zu Königsberg und zu Berlin im siebenzehnten Jahrhundert, gab durch seine treffliche Ausführung eine vortheilhafte Idee von der musicalischen Befähigung der Deutschen. Immer auf Tannhäuser oder Lohengrin hoffend, ging der Reisende nach Mannheim, der hübschen, aber zum Verzweifeln regelmässigen Stadt, deren Theater noch aus der Zeit Schiller's, Iffland's und Mozart's einen gewissen Ruf hat. Lessing's „Minna von Barnhelm" schien ihm in der Intrigue schwach und in der Sentimentalität zu stark; aber warum hat auch Lessing das französische Theater so bitter getadelt und hier diesen *Riccaut de la Marlinière* auf die Bühne gebracht, der die Franzosen in wenig schmeichelhafter Gestalt vorführt? — In demselben Theater entdeckte unser Reisender eine Erscheinung, die er sonst für unmöglich gehalten hätte, nämlich, dass das Orchester ohne einen bemerkbaren Dirigenten mit vollkommener Präcision, wie man sie kaum in Paris findet, Symphonie-Sätze vortrug, während doch in Frankreich selbst ein Kneipen-Orchester eine Art von Dictator nöthig zu haben glaubt, der, mit einem Bogen in der Hand, vor aller Welt dasteht und sich durch seine wunderlichen Gesticulationen zum Narren macht. „Die Deutschen sind doch zu gleicher Zeit bescheidener und unabhängiger."

*) Jetzt hat er sie aber in Paris gehört! Vergl. Nr. 12 dieses Jahrgangs. Die Redaction.

In Darmstadt erinnert der Verfasser an den 1830 gestorbenen Grossherzog Ludwig, der das Theater dieser übrigens stillen und etwas trübseligen Stadt durch seine persönliche Einwirkung so sehr hob, dass auf allen Strassen von Frankfurt, Mainz, Mannheim u. s. w. ganze Züge von Equipagen zu den bedeutenderen Vorstellungen dorthin eilten und das darmstädter Theater ein Sammelpunkt der feingebildeten Welt auf weite Strecken hin wurde.

Brachvogel's „Narziss" vermied der Verfasser, da er wohl ähnliche Eindrücke, wie vom Stücke Lessing's, davon fürchtete. Er eilte nach Frankfurt, wo er zunächst mit Verwunderung Göthe's Geburtshaus in enger, unansehnlicher Strasse findet und dann auch die Heimatstätte der Rothschild besucht. *Don Pasquale* in deutscher Sprache im Theater! Das zog ihn dorthin. Er fand das Haus schön bis auf die Erleuchtung, wie überall am Rheine, und die Vorstellung nicht übel, das Orchester zu kräftig und nicht genug nuancirend. „Ueberhaupt begleitet in Deutschland das Orchester den Gesang mit einer Präcision im Tacte, welche die Singstimme behindert und sie zu einem blossen Instrumente macht." [??] Er kommt zur Statue Göthe's, einem mittelmässigen Werke von anmaassendem Styl, welches ihm zu beweisen scheint, dass die Deutschen in der Bildnerei es nie weit bringen werden, weil es ihnen an natürlicher Anmuth und Einfachheit dazu fehle (!). Herumziehende Musicanten spielten dort „herrliche Walzer zum Entzücken mit einer Sicherheit, einer Reinheit und einem Schwunge, welche der Verfasser nicht genug bewundern konnte." Und als sie nun gar einen hübschen, ausdrucksvollen Chor dreistimmig wacker sangen und dann schnell mit den Instrumenten die Echo's ausführten, warf der ganz bezauberte Zuhörer ihrem Chef eine Handvoll Kreuzer in den Hut.

Als er nach Mainz kam, gab man im Theater den Freischütz mit neuer Decoration der Wolfsschlucht, wie der Zettel anzeigte, und da Wagner's Musik, als des letzten Repräsentanten der Romantik, nirgends zu haben war, so nahm der Verfasser statt deren gern jenes Meisterwerk an, welches der romantischen Musik Deutschlands zuerst den Eingang in Frankreich gebahnt hat. Uebrigens versicherte er, Weber würde vor Schmerz noch mehrere Jahre früher gestorben sein, wenn er geahnt hätte, dass seine Schüler [??] ihn zum Deckmantel nehmen würden für alle die Thorheiten, die sie jetzt begehen. Im Freischütz fand er die beiden weiblichen Rollen ganz hübsch besetzt, die anderen mittelmässig, Chor und Orchester sehr gut und das Publicum intelligent, wie überall in Deutschland. „Wenn man von Paris kommt, wo Alles darauf eingerichtet ist, die Wahrheit und die Meinung der anständigen Leute zu ersticken, um sie zu zwingen, das zu bewundern, was hässlich ist, und jämmerlichen Erzeugnissen Beifall zu geben unter der Gewaltherrschaft einer Schar bezahlter Klatscher, die ihr schmutziges Gewerbe unter den Augen der Policei treiben, und wenn man sich dann 24 Stunden später in einem Theater des guten, friedlichen Deutschlands befindet, dann athmet man gleichsam auf und fühlt sich von einer drückenden Last befreit. Hier ist die Meinung des Publicums eine Wahrheit; es klatscht selbst, vom Parterre bis zu den obersten Rängen, so dass dabei die verschiedenen Stufen der Befriedigung sehr deutlich hervortreten. Ist es unzufrieden, so schweigt es und kränkt niemals einen armen Künstler durch demüthigenden Lärm."

(Schluss folgt.)

Aphorismen.

Wir haben in mancherlei Kunstgattungen erhebliche technische Fortschritte gemacht, ich erinnere nur an die Photographieen nach der Natur und an die Stereoskope.

Wie selten entschlüpft aber bei ihren Producten dem Beschauer ein wahrhafter Ausruf der Bewunderung, auch wenn er steht vor den besten Blättern der ersteren oder vor den frappantesten Stereoskopen, wo die Natur, bis in die kleinsten Details belauscht, die absolute nackte Wahrheit unserem Auge im Abbilde darbietet. Es ist uns aber immer, als ob etwas fehle, was man nicht sagen kann.

Wir haben dadurch manche Falte des Isis-Schleiers gehoben von dem Antlitze der Mutter Natur, und doch fühlen wir uns unbehaglich. Woher kommt das?

Richard Wagner hat uns zeigen wollen, wie wahrhaft dramatische Musik aussehen soll; unbedingteste Wahrheit ist sein Streben: die Musik soll photographiren.

Die reinste, nackteste Wahrheit bietet uns allerdings die Photographie, die reinste Perspective die Stereoskopie. Niemand jedoch hat bis jetzt diesen secundären Hülfskünsten den ersten Platz in der Malerei eingeräumt, so sehr sie sich auch vordrängen auf Kosten der schaffenden Kunst. Das directe Menschenwerk, dem Geiste vermittelt durch den lebendigen Geist, behält dennoch den Preis. Ein Portrait eines Van Dyk wird stets das beste Portrait des besten Photographen unendlich übertreffen.

Man beklagt sich über die Musik, dass sie unvollkommen in der Naturreinheit, dass sie nur temperirt sei, dass vielleicht noch lange nicht ein rein akustisches Instrument oder ein System gefunden werde, das uns die reine Musik in ihrer eigensten Natur wiedergeben könne.

Vielleicht gelingt es der Zukunft, einen derartigen photographisch-akustischen Apparat zu construiren, oder die bisher bloss lallende Aeolsharfe so zum Sprechen zu bringen, dass jenes Ideal der reinen Stimmung, deren Mangel unsere nur zwölftönige Musik angeblich so unvollkommen lässt, endlich zur Wahrheit werde!

Dieses Ideal unserer Musik, wenn es je erreicht werden könnte,—ob es uns wohl eben so verstimmt und unbegeistert lassen wird, wie wir uns den so reinen Detailzeichnungen der Photographie gegenüber befinden? — Unsere Phantasie will selbstthätig mitarbeiten, lieber ergänzen, als unthätig, ein ohnmächtiges Kind oder ein gefesselter Riese, sich ruhig verhalten. Die erzwungene Ruhe verdriesst sie. Daher auch der alte Grundsatz in der Kunst: „der Phantasie des Geniessenden noch etwas übrig zu lassen."

Desshalb ist alle zu weit getriebene Intention vom Uebel; es wird damit der Phantasie ins Handwerk gepfuscht, sie wird mit der Nase darauf gestossen, als ob sie ein Kind sei, dem der reflectirende Verstand auf die Beine helfen müsse.

So wenig sonach die Photographie die Kunst der Malerei wird verdrängen können oder wollen, eben so wenig wird das beste akustische Instrument unsere Temperatur, eine Errungenschaft des Menschengeistes, ersetzen können. Sie wird nach wie vor ihr Recht behaupten.

Eben so wird es sich mit den Vorzügen des rein Musicalisch-Schönen, mit den Kunstwerken der absoluten Musik den Producten der relativen oder objectiven Musik gegenüber verhalten. Die blosse Portrait-Aehnlichkeit macht so wenig ein Gemälde, als die täuschendste Nachahmung von Rüdengebell und Peitschenknall eine Jagdmusik.

V.

Kurze Anzeigen.

Musicalische Briefe von einem Wohlbekannten. Zweite, verbesserte Auflage. Leipzig, bei Baumgärtner. 1860. 283 S. 8. Preis 1 Thlr.

Richtiger würde diese zweite Auflage in Einem Bande als zweiter Abdruck bezeichnet worden sein, denn „Verbesserungen" haben wir nirgends gefunden, nicht einmal das Präsens in dem Abschnitt über Schumann, der unterdessen gestorben, ist überall in das Präteritum verwandelt worden, indem der Schluss, wie früher, heisst: „an dieser Art des Fleisses scheint es Schumann zu fehlen." Das Einzige, was umgearbeitet worden, ist der einundvierzigste Brief über Richard Wagner; er ist aber auch in der neuen Gestalt eben so oberflächlich und ungenügend, wie er in der früheren war. Uebrigens ist der neue Druck hübsch und wohlfeil.

Theodor Krausse. Zwei instructive Sonaten für das Pianoforte. Zweite Folge. Nr. I. Op. 84. Nr. II. Op. 85. Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. Zu 27½ Ngr. jede Nummer.

Diese Sonaten, Nr. I. in *A-moll*, Nr. II. in *D-dur*, werden Lehrern, die auf Einübung guter Musik als Vorschule zu Mozart's, Clementi's und Beethoven's Sonaten halten, eben so wie die erste Folge derselben — Op. 75 in *G*, Op. 76 in *F* — sehr willkommen sein. Sie halten, was der Titel verspricht, sie sind wirklich „instructiv" und dabei auch durch ihren musicalischen Inhalt empfehlungswerth.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Der Pianist A. Jaell befindet sich seit Kurzem hier. Mehrere andere Künstler von Ruf, welche dem Musikfeste beiwohnen, werden erwartet.

Wiesbaden, 7. Juli. Gestern brachte die Merelli'sche italiänische Operngesellschaft, welche mit so grossem Erfolg in Frankfurt eine Reihe von Vorstellungen gegeben hat, Rossini's „Barbier" zur Aufführung. Der Tenorist Niemann ist mit seiner Gattin nach Interlaken gereis't. In der zweiten Hälfte des August kehren Beide hieher zurück, da Niemann bis dahin auf sechs Gastrollen engagirt worden ist.

Der Violinist Jean Becker von Mannheim, welcher in Paris und London Aufsehen erregte, ist nach Deutschland zurückgekehrt.

Frankfurt a. M., 12. Juli. Seit dem 25. Juni gab die italiänische Operngesellschaft des Herrn Merelli zehn Darstellungen. Es kamen zur Aufführung: „Don Pasquale" (2 Mal) von Donizetti, „Barbier von Sevilla" (2 Mal) von Rossini, „Troubadour" von Verdi, „Liebestrank" von Donizetti, „Norma" von Bellini, „Die heimliche Ehe" von Cimarosa und „Semiramis" von Rossini. Die letztere Oper, „Semiramis", ist gestern Abends bei vollem Hause gegeben worden und ist zur Wiederholung für morgen Abends bereits angekündigt.

Leipzig. Der Cellist Grützmacher jun. verlässt uns, um den Platz eines ersten Cellisten am städtischen Orchester in Zürich zu übernehmen.

Berlin. Marschner's treffliche Oper „Der Templer und die Jüdin" wurde nach langjähriger Ruhe bei grossem Zuspruche des Publicums wieder aufgeführt. Frau Köster feierte als Rebecca neue Triumphe, Herr Worowsky (Ivanhoe) theilte den Beifall mit ihr. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wurde Dittersdorf's echt deutsche Oper „Doctor und Apotheker" zur Aufführung gebracht, und zwar mit recht gutem Erfolge. Kroll's Oper brachte „Das Nachtlager von Granada".

Das zweite märkische Gesangfest wurde am 24. und 25. v. Mts. zu Luckenwalde gefeiert. Dreissig Sänger-Vereine aus Berlin, Potsdam und den anderen märkischen Städten nahmen daran Theil, und die Menge der Zuhörer und Festgenossen von allen Seiten her war ungeheuer. Dirigent war Herr Musik-Director Rudolf Tschirch. Am 24. Nachmittags wurde das Fest musicalisch eröffnet, nachdem schon seit Vormittag das Hin- und Herwogen von Tausenden den Festplatz im Freien (den früheren Turnplatz) belebt hatte. Achthundert deutsche Männer hatten auf der Sänger-Tribune Platz genommen; Alles lauscht; da hebt sich der Tactstock des Dirigenten, und wie aus Einer Kehle unisono fragen 800 Kehlen mit Ernst Moriz Arndt: „Was ist des Deutschen Vaterland?" Nicht enden wollende Bravo's folgten dem Gesange; sie waren der deutlichste Beweis, dass Dichter wie Componist, Dirigent wie Sänger hier in vollkommenem Einverständnisse gewirkt. Abwechselnd folgten nun Ensemble-Gesänge, dann auch wieder Einzel-Gesänge der Theil nehmenden dreissig Männer-Gesangvereine. Heiteres Leben durchströmte Sänger und Zuhörer. Der Abend hatte sich herniedergesenkt; der dritte Theil des Programms wurde mit dem schönen Göthe'schen Liede: „Unter allen Wipfeln ist Ruh'!" dem Kuhlau eine so schöne Melodie anzupassen gewusst, eingeleitet. Der Gesang war beendet. Spontini's Borussia hatte zum Schlusse ihm den Stempel eines preussisch-deutschen Volksfestes gegeben. Unter Sang und Klang begab man sich in die festlich beleuchtete Stadt und von dort nach dem Bahnhofe. Hochs auf die freundliche Stadt Luckenwalde, auf die Sänger, auf das deutsche Volk wechselten unter einander, und während bereits drei Extrazüge die grosse Menge von Theilnehmern, welche das Fest früher verlassen, zurückgeführt hatten, nahm um 11 Uhr ein noch grösserer Zug den Rest der Theilnehmer, welcher nicht für den zweiten Tag in Luckenwalde verbleiben wollte, auf und beförderte dieselben nach Berlin zurück.

Suum cuique. In dem Festberichte, welcher im Elberfelder Kreisblatte Nr. 49 über das Lehrer-Gesangfest zu Simmern abgedruckt ist, heisst es: „Der evangelische Lehrer-Verein ist bei der Jubelfeier der dreihundertjährigen Einführung der Reformation auf dem Hunsrücken am 16. Juli 1857 zu Simmern gestiftet worden." Wer aber den ersten Anstoss dazu gegeben, wer ihn thatsächlich ins Leben gerufen hat, davon schweigt die Geschichte. Aller Anfang ist aber schwer, sagt ein wahres Sprüchwort, fortsetzen ist dagegen leicht. — Die Auswahl der Gesangstücke wird gerühmt, es wird aber nicht gesagt, wer das Programm aufgestellt hat. — Nun, es ist derselbe Mann, „der's zum Gehen brachte, als es nicht gehen wollte", wie Herr Lehrer Brück aus Thal Kleinich an der Mosel im vorigen Jahre in Trarbach sich ausdrückte; es ist der frühere Musiklehrer am königlichen Schullehrer-Seminar in Neu-

wied, Musik-Director Herr Gustav Flügel, wie der Königlichen Regierung zu Coblenz recht wohl bekannt ist.

Breslau. Die am 30. Juni als Stiftungsfeier in der Aula Leopoldina veranstaltete Aufführung der Sing-Akademie brachte ausser dem *Credo* der Bach'schen *H-moll*-Messe ein neues Werk des Dirigenten, Herrn Karl Reinecke, der jetzt nach einjähriger Thätigkeit Breslau wieder verlässt, um die Leitung der leipziger Gewandhaus-Concerte zu übernehmen. Das hier zuerst gegebene Opus heisst „Belsazar" und behandelt denselben alttestamentarischen Stoff, der dem gleichnamigen Händel'schen Oratorium und der Balladen-Composition Schumann's zu Grunde liegt. Der Form nach gehört Reinecke's Werk unter die Rubrik des kleinen weltlichen Oratoriums, der Cantate. Am gelungensten und effectvollsten erscheint die Behandlung der Chöre und mahnt an das erfolgreiche Studium der alten Meister. Den Einzelgesängen dagegen fehlt es an frischer Ursprünglichkeit und individuellem Leben. Die Aufführung von Seiten der Sing-Akademie war eine im Ganzen recht lobenswerthe.

Prag. Die Bedingungen, welche Herr Franz Skraup an die Annahme seines Engagements als Capellmeister bei der Oper in Rotterdam und Amsterdam für die Saison vom September 1860 bis Mai 1861 geknüpft hat, sind — wie die „Bohemia" meldet — von dem Comite der beiden Theater sämmtlich erfüllt, und somit verlässt Herr Skraup Prag, welches mit ihm seine erste Dirigentenkraft verliert.

Wien. Für den Bau eines neuen Hof-Opernhauses veröffentlicht die Wiener Zeitung vom 10. d. Mts. eine Concurs-Ausschreibung.

Das Hof-Operntheater stellt uns für die am 16. d. Mts. begonnene neue Saison diesmal fünf neue Opern in Aussicht, nämlich: Wagner's „Fliegenden Holländer", Meyerbeer's „Dinorah", Rubinstein's vieractige grosse Oper „Die Kinder der Haide", Doppler's „Wanda" und Thomas Löwe's „Alma". Ueberdies soll das Repertoire durch ein Gluck'sches Werk und einige ältere französische lyrische Opern bereichert werden. Die Nicht-Einhaltung ähnlicher durch geschäftige Federn verbreiteter Programme dürfte dem Publicum und der Kritik wohl den besten Maassstab geben für das wirklich zu Erwartende.

Frau Csillag, welche ihr Gastspiel in London wegen Stimmlosigkeit unterbrechen musste, ist bei der hiesigen Direction um Verlängerung ihres Urlaubs zum Behufe einer Badecur eingekommen, welcher ihr auch bis Ende September bewilligt worden ist.

Die königlich preussische Hof-Opernsängerin Frau Harriers-Wippern ist hier eingetroffen, um einen Cyklus von, wie man hört, nur sechs Gastrollen zu geben. Sie bringt einen so trefflichen Ruf mit, dass man alle Ursache hat, diesem Gastspiel mit Spannung entgegen zu sehen.

Das VII. allgemeine Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst findet zu Arnheim Donnerstag den 9., Freitag den 10. und Samstag den 11. August Statt. Das Programm lautet:

Donnerstag (Abends): Preis-Sinfonie in *E*, Op. 46, von Joh. J. H. Verhülst (im Jahre 1846 durch die Gesellschaft gekrönt); Samson, Oratorium von G. F. Händel.

Freitag (Abends): Ouverture und einleitender Chor zu Vondel's Trauerspiel „Lucifer", Op. 40, von J. A. van Eyken, unter Direction des Componisten (im Jahre 1852 durch die Gesellschaft höchst ehrenvoll erwähnt unter Zuerkennung einer Prämie); Loreley, Op. 70, von Ferdinand Hiller; *Elia op Horeb*, Gedicht von N. Beets, Musik von F. Cönen, unter Direction des Componisten (im Jahre 1857 durch die Gesellschaft höchst ehrenvoll erwähnt unter Zuerkennung einer Prämie). Zweite Abtheilung: Lobgesang, Sinfonie-Cantate, Op. 52, von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Samstag (Morgens): Künstler-Concert, in welchem unter Anderem Psalm 84, holländische Worte von Dr. J. P. Heije, Musik von Joh. J. H. Verhülst, und eine Sinfonie von L. van Beethoven aufgeführt werden wird.

Dirigent des Ganzen: Joh. J. H. Verhülst.

Solisten: Frau S. Offermanns van Hove aus dem Haag, Sopran; Frau A. C. T. Cuyper-Alberdingk Thym aus Roermond, Alt (Dilettantin); Herr Karl Schneider aus Wiesbaden, Tenor; Herr Ed. Sabbath aus Berlin, Bass.

In Namur wird am 21. und 22. Juli eine „*Grande fête musicale*" unter Leitung des Herrn Hanssene Statt finden, wobei 500 Instrumentalisten und Sänger sich betheiligen und die Soli theils von Mitgliedern des k. Theaters in Brüssel, theils von auswärtigen Künstlern ausgeführt werden. Die Haupt-Aufführung bilden Haydn's „Jahreszeiten".

Paris. Roger ist von seiner Kunstreise in das südliche Frankreich wieder zurück und hat bereits mehrere Male in Gastrollen auf dem Theater *de l'Opéra comique*, der Wiege seines Ruhmes, mit ungeheurem Beifall gesungen. „Die weisse Dame" macht durch ihn von Neuem Furore. Nach Vollendung dieses Gastspiels geht Roger nach Baden-Baden.

Die Sängerin Emmy Lagrua ist in Paris angekommen, wo sie sich sechs Wochen aufhalten wird, um dann wieder nach Petersburg zurück zu gehen, wo sie auf zwei Jahre eines der glänzendsten Engagements erhalten hat, die je da gewesen sind.

Madame Miolan-Carvalho ist von der Intendantur der königlichen Schauspiele in Berlin für den September zu zwölf Gastrollen eingeladen worden.

Rossini's „Semiramis" ist mit französischem Texte von Méry am 9. Juli auf dem Theater der grossen Oper mit glänzender Ausstattung und Decorationspracht (Bilder nach den Ruinen von Ninive) aufgeführt worden. Zwei Schwestern aus Venedig, Carlotta (Sopran) und Barbara (Alt) Marchisio traten darin auf als Semiramis und Arsaces; schöne Stimmen und gute Sängerinnen, aber weder durch Figur noch Schönheit der Gesichtszüge imponirend.

Der Spanier Soriano Nuertes hat eine „Geschichte der spanischen Musik seit Ankunft der Phönicier (!) bis zum Jahre 1850" in französischer Sprache geschrieben, deren letzte Lieferung jetzt in Paris erschienen ist.

Stockholm. Von Musikern und Musikfreunden wurde ein Probe-Concert zur Errichtung von Abonnements-Concerten dahier arrangirt, das vor einem eingeladenen Publicum Statt fand und grosse Sensation erregte. Das Programm bestand aus der Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, der „Frühlingsbotschaft" von Gade, der *B-dur*-Sinfonie von Beethoven und dem *C-moll*-Requiem von Cherubini.

(Eingesandt.)

Zur Broschüre: Kein Generalbass mehr!

Der Verfasser obiger Broschüre hätte besser gethan, wenn er gleich Anfangs die drei Momente aufgestellt und mehr entwickelt hätte: Einheit, Solidarität, absolutes Intervall. Diese drei bedingen einander, so wie der Dreiklang z. B. auch eine Drei-

heit ist, ruhend auf der Einheit. Diese drei Momente sind hinreichend, den ganzen Generalbass in der Harmonielehre zu ersetzen. Einst werden wir vom Generalbass sprechen, wie wir es von den „Neumen" thun; nur historischen Werth werden einst die „bezifferten Bässe" bieten.

Obwohl meine Broschüre zunächst an Fachmusiker, an die musicalische Kritik appellirt, so darf ich mich leider erst einer Dreiheit von kritischen Stimmen rühmen. Obschon nur zwei einig im Lobe, sind alle drei einig im Stillschweigen über die beregte Dreiheit, die, ruhend auf der Einheit, uns erlösen soll von den nichts beweisenden Zahlen des Generalbasses.

Ich rechnete auf allseitigere Empfänglichkeit für eine „theoretisch-praktische" Idee, und bedaure nur, das Ganze nicht bequemer gemacht zu haben durch deutlicheres Auseinandersetzen dieser beregten drei neuen Momente. Mein Lehrbuch, das diesen Mängeln abhilft, wird demnächst erscheinen unter dem Titel: „Die Einheit in der Tonwelt."

Wien, im Juli 1860.

Der Verfasser.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 31. KÖLN, 28. Juli 1860. VIII. Jahrgang.

Berliner Briefe.

[Königliche Oper: Marschner's „Templer" — Gäste. — Geh. Hofrath Teichmann †. — Die Sommertheater. — Offenbach's „Orpheus". — Ueber komische Musik. — Stern's Gesang-Verein, Schumann's „Paradies und Peri", „Messias". — Sing-Akademie und Bach-Verein. — Compositionen von Leidgebel, Dr. Papperitz, Wilh. Rust.]

Den 19. Juli 1860.

Die königliche Bühne, die jetzt seit einigen Wochen ihre Sommer-Ferien hält, brachte noch kurz vor dem Schlusse der Saison Marschner's „Templer und Jüdin". So viel man auch an der Hofbühne auszusetzen haben mag, ein Vorzug bleibt ihr unbestritten: der eines sorgfältig gewählten, umfassenden Repertoires. Nur wenige Lücken dürften nachzuweisen sein, und zu ihnen gehörten allerdings Marschner's Opern, die von je her, vielleicht durch Spontini's Einfluss, nur vorübergehenden Zugang zu uns gefunden hatten. Wir können uns um so mehr der Hoffnung hingeben, dass man es nun auch mit anderen Schöpfungen von Marschner versuchen und ein altes Unrecht gut machen werde, als der Erfolg des Templers trotz der ungünstigen Jahreszeit ein sehr günstiger war.

Der musicalische Genius Marschner's hat sich in anderen Werken, namentlich im Vampyr und in Hans Heiling, eigenthümlicher und selbstständiger entfaltet, als gerade im Templer, der — wenigstens im Vergleich mit den grossen Zeitgenossen Marschner's, mit Spohr, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn — mehr ein gefälliges, als ein bedeutendes Talent verräth. Wollten wir den kunstgeschichtlichen Standpunkt geltend machen, von dem aus man eigentlich nur von denjenigen Compositionen Notiz zu nehmen hat, die irgend eine neue Seite der musicalischen Idee zur Erscheinung bringen, so würde es uns schwer sein, für Marschner's Templer eine Stelle zu finden; denn weder in den liedartigen Sätzen, noch in den grossen dramatischen Scenen tritt etwas ganz Besonderes, diesem Componisten allein Angehöriges hervor; der Vorzug der Musik besteht in der Gewandtheit und Abgeschlossenheit der Form, in der — einzelne Nummern allerdings abgerechnet — ungesuchten Wahrheit des Ausdrucks. Der Fall kann eintreten, dass ein den künstlerischen Sinn wohlthuend berührendes Werk, weil der Eigenthümlichkeit entbehrend, für die Kunstgeschichte ohne Bedeutung ist, während ein in vielen Beziehungen verfehltes — wir erinnern nur an Wagner's Lohengrin — durch die Neuheit des Versuches immer von sich reden machen wird.

Das Leben macht indess andere Ansprüche, als der prüfende Verstand des wissenschaftlichen Forschers. Das grosse Publicum ist weit entfernt von der kritischen Betrachtungsweise der heute nicht seltenen grübelnden Musiker, die sich nur für dasjenige interessiren, was auch im Einzelnen betrachtet irgend eine Eigenthümlichkeit im Rhythmus, in der harmonischen Structur verräth, und auf die geschmackvolle, sachgemässe Verwendung des vorhandenen und naheliegenden musicalischen Materials geringeren Werth legen — ein Standpunkt, von dem aus eines der bezauberndsten Lieder, Mozart's Veilchen, als ziemlich unbedeutend erscheinen könnte —; das Publicum hält in der Kunst das eigentlich Entscheidende, den Maassstab des Schönen, viel sicherer fest, als diejenigen Musiker es thun, die sich bemühen, Originalität um jeden Preis zu forciren; und es erfreut sich jedes Kunstwerkes, das ihm eben diesen Eindruck macht, wenn nicht der Mangel der Eigenthümlichkeit sich allzu äusserlich, in dem Entlehnen fremder Melodieen, ankündigt.

So konnte es denn nicht fehlen, dass der Templer überwiegend einen erquickenden Eindruck machte. Man freute sich der ansprechenden Melodieen, des bunten Wechsels charakteristischer Personen und Situationen, der abgerundeten Ensemblesätze, und es lässt sich mit Sicherheit erwarten, dass die Oper während des nächsten Winters nicht vom Repertoire verschwinden wird. In der Aufführ-

rung verdient Frau Köster den Preis. Wenige Sängerinnen dürften gleich ihr der hochliegenden und eben so sehr den zartesten Duft wie die äusserste Kraft des Organs in Anspruch nehmenden Partie gewachsen sein. Neben ihr errang Herr Woworsky (Ivanhoe) den grössten Erfolg; seine Stimme ist freier und voller geworden, und die männlich kühne Art, mit der er den schwungvollen Hymnus auf Richard Löwenherz vortrug, brachte ihm eine in den Räumen des königlichen Opernhauses fast unerhörte Auszeichnung, einen Da-Capo-Ruf, ein. Die Herren Bost (Bruder Tuck) und Wolf (Narr) waren, namentlich der Erstere, ihren Aufgaben durchaus gewachsen. Ungenügend war nur die allerdings sehr schwierige Partie des Templers besetzt. Herr Betz, der dieselbe gab, ist ein talentvoller Anfänger, aber eben ein Anfänger, der noch viel zu wenig von der technisch richtigen Behandlung der Stimme, von einem festen Ansatz des Tones und einer edlen Aussprache der Vocale versteht, als dass von geistiger Durchdringung die Rede sein könnte.

Zwei schnell vorübergehende Gastspiele an der königlichen Oper können mit ein paar Worten abgemacht werden. Fräul. Langlois aus Pesth genügte in der kleinen Rolle des Pagen in den Hugenotten so wenig, dass von einer Fortsetzung des Gastspiels keine Rede mehr war. Das Fach der Opern-Soubretten ist also noch immer nicht neu besetzt. Herr v. Bukowics aus Wien, dessen recht angenehm klingende, aber nicht sonderlich metallreiche Stimme weder ein rechter Bariton noch ein rechter Tenor ist, sang den Czaar nicht ohne Beifall, den sein gefühlvoller und gebildeter Vortrag auch verdiente.

Ein neues Engagement ist mit Fräul. Lucin aus Prag geschlossen, von deren Gesangs-Talent das Günstigste berichtet wird. Dagegen haben wir in diesen Tagen einen empfindlichen Verlust zu beklagen gehabt. In der Stunde, in der ich diese Zeilen schreibe, findet das Begräbniss des Geheimen Hofrathes Teichmann Statt, der in der Verwaltung der Bühne dem General-Intendanten der Nächste war. Er hielt die Traditionen der classischen Zeit fest, der er durch seinen fein gebildeten Geschmack wie durch seine Vergangenheit — er stand schon unter dem Grafen Brühl in einem einflussreichen Verhältnisse zur königlichen Bühne — angehörte. Das äusserliche Virtuosenthum der heutigen Zeit, die damit zusammenhangende Zerfahrenheit, die Richtung auf das Materielle, die unaufhörliche Anwendung äusserster Kraftmittel in Gesang und Orchester behagten ihm wenig. Er hatte bessere Zeiten erlebt, und so konnte ihn der heutige Zustand der Kunst nicht sehr befriedigen.

Bei dem wenig zum Aufenthalt im Freien einladenden Sommer war es vielleicht diesmal nicht nothwendig, die königlichen Schauspielhäuser zu schliessen; bei dem Mangel fast jeder anderen Zerstreuung wendet sich daher das Publicum den Sommertheatern zu, die von Jahr zu Jahr zahlreicher und glänzender aufschiessen. Wallner's Theater und Kroll's Local, das Victoria- und das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, der kleineren Bühnen gar nicht zu gedenken, streiten sich um den Vorrang, und wie es scheint, macht keines dieser Institute schlechte Geschäfte. Von den Opern-Gesellschaften in Kroll's Local und in der Friedrich-Wilhelmstadt berichte ich Ihnen nicht, da sie zu geringe künstlerische Bedeutung haben; nur Eine Vorstellung, die des „Orpheus in der Unterwelt", von Offenbach, die an der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne Statt fand, ragt über das Gewöhnliche empor.

Dass der „Orpheus" von Offenbach in der kurzen Zeit von etwa fünf Wochen bereits mehr als zwanzig Vorstellungen erlebt hat, kann den Berlinern nur zur Ehre gereichen. Zwar will das noch nichts sagen, wenn man sich erinnert, dass unsere Volkspossen: „Einer von uns're Leut", „Die Maschinenbauer von Berlin" und andere ähnliche, oft mehr als hundert Mal gegeben werden. Indess zeigt es doch immer, dass das grössere Publicum bei uns den Witz auch noch dann versteht, wenn er in einer etwas gewählteren, der Poesie näher liegenden Form auftritt. Dies ist im Orpheus durchaus der Fall. Denn wenn sich auch nicht die pariser Frivolität, die dem Texte zu Grunde liegt, vertheidigen lässt, so muss man doch zugeben, dass sie hier, wo sie als Fastnachtsscherz auftritt, viel unschädlicher ist, als in den feinen Conversations-Lustspielen, den sentimentalen Dramen und den lüsternen Romanen, die sich von Frankreich aus über Deutschland verbreiten; und jedenfalls wird man anerkennen müssen, dass sich sowohl in der Entwicklung der Handlung als in der Zeichnung der Personen und dem Dialog ein glänzendes komisches Talent offenbart, reich, kühn und mit einem gesunden Sinne für die realistische Seite des Lebens, ein Talent, dem nur ein in seinem innersten Grunde eben so fühlendes Herz zur Seite stehen müsste, um wahrhafte Kunstwerke hervorzubringen. Sollte indess Dieser und Jener sich über die Schattenseiten des Textes nicht hinwegsetzen können, so wird die Musik ihn mit Manchem versöhnen. Schon das blosse Hinzutreten der Musik würde mildernd, beruhigend wirken; um so mehr ist dies der Fall, da sich an dem Componisten Offenbach ein ganz hervorragendes Talent zeigt. Die ihm zugefallene Aufgabe war nicht nur nicht leicht, sondern gewisser Maassen neu. Er sollte travestirende Musik schreiben, eine Gattung, von der es bis jetzt nur wenige Beispiele gibt, und von der man fast zweifeln könnte, ob sie überhaupt möglich sei. Aesthetiker haben mitunter sogar die Möglichkeit komischer Musik bestritten; und wenn auch die entschieden komische Wirkung man-

cher Instrumentalsätze, von Haydn und Beethoven z. B., sie eines Besseren belehren müsste, so lässt sich doch nicht läugnen, dass in der komischen Gesangmusik von Komik oft nichts mehr übrig bleiben würde, wenn man den Text fortliesse, und dass in Poesie und Malerei die Quellen des Komischen weit offener zu Tage liegen, als in Harmonie und Rhythmus. Worin es nun liegt, dass die Musik dennoch des Komischen fähig ist, wollen wir nicht weiter erörtern, uns mit der Thatsache begnügend; nur auf einen Unterschied der komischen von der travestirenden Musik möchten wir hinweisen. Wenn Bartolo auf seine Rosine, Osmin auf Belmonte und Pedrillo zürnt, wenn Leporello (in dem Septett) vor Furcht schaudernd um Gnade fleht, wenn Papageno verliebt ist, so ist das wirklicher Zorn, Furcht, Liebe. Alle diese Personen befinden sich in dem Zustande einer gemüthlichen Aufregung, und nur die Art, wie sich dieselbe äussert, ist komisch. Wenn dagegen Pluto im Orpheus als Schäfer auftritt und ein idyllisches Lied singt, wenn Jupiter in der Verkleidung einer Fliege um Euridice wirbt, und Beide sich zu einem zärtlichen Summ-Duett vereinen, so liegen eigentlich keine wirklichen Empfindungen mehr zu Grunde, sondern die Empfindung selbst wird Gegenstand des Spottes. Wenn es nun wahr ist, was die Aesthetiker behaupten und was der natürliche Sinn des Volkes gern zuzugeben pflegt, dass die Empfindung selbst der wahre Inhalt aller Musik sei, so scheint es, als ob diese travestirende Art der Komödie der Musik allen Grund und Boden nehmen müsse, da sie, weil eine Negation der Empfindung überhaupt, auch eine Negation der Musik überhaupt ist. Die Existenz von Offenbach's Musik würde nur dann das Gegentheil beweisen, wenn es sich zeigen liesse, dass sie genau eben so travestirend sei, als der Text. Dies ist aber, glaube ich, nicht der Fall. Zwar treten hier und da Züge hervor, z. B. wenn ein und dasselbe musicalische Motiv sich unendlich oft wiederholt, oder wenn ein Motiv in Bezug auf den Ausdruck auffallend gesteigert wird, die von dem Bestreben, travestirende Musik zu schreiben, Zeugniss ablegen; viele Musikstücke enthalten aber gar nichts dergleichen; und auch dort, wo sich die erwähnten Züge finden, ist nicht genug der Tact zu rühmen, mit dem Offenbach das Problem gelös't hat, einen leisen Schein des Travestirenden zu verbreiten und doch noch eine gefällige, originelle Musik zu schreiben, die durchweg melodiös, fliessend, ausdrucksvoll und ausserdem höchst geschmackvoll instrumentirt ist. Selbst die dem Couplet-Stil sich nähernden Stücke, z. B. das Spottlied auf Jupiter, die Tänze, z. B. die Götter-Polka, zeigen Geschmack und Feinheit; noch viel mehr treten diese Eigenschaften in den grösseren Ensembles, der Introduction (der Schlaf der Götter) und dem Finale des zweiten Actes (der Aufbruch der olympischen Götter nach der Unterwelt), dem Summ-Duett, hervor. In der Instrumentation freuen wir uns, wieder einem Musiker begegnet zu sein, der nicht durch blosse Massen-Anhäufung, sondern durch geschickte Benutzung wechselnder Klangfarben zu wirken sucht, und dem die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Instrumentalgewebes auch etwas werth ist. — Was wir oben andeutend sagten, dass die Musik zum Orpheus mildernd wirke, können wir jetzt mit bestimmterem Sinne wiederholen; denn indem sie nicht aufhört, wirkliche Musik zu sein, lässt sie die vollständige Empfindungslosigkeit, die der Grundzug des Textes ist, nicht ganz aufkommen, sie gewährt uns wenigstens die Illusion der Empfindung. — Die Aufführung war, wenn auch vom künstlerischen Standpunkte aus mangelhaft, doch frisch und lebendig; recht beifallswürdig waren namentlich die Damen Limbach (Euridice) und Krantz (Cupido) und die Herren Tiedtler (Pluto), Hellmuth (Jupiter) und Winkelmann (Orpheus).

Von den Concerten, die am Schlusse der Saison Statt fanden, ist namentlich die Aufführung von Schumann's „Das Paradies und die Peri" durch den Stern'schen Gesang-Verein hervorzuheben. Es war dieses Oratorium bisher nur ein Mal in Berlin, vor etwa zehn Jahren und unter Schumann's eigener Leitung, zur Aufführung gelangt. Damals war Schumann hier wenig bekannt und beliebt, während sich in den letzten Jahren sowohl seine Lieder als seine Instrumental-Compositionen viele Freunde erworben haben. Dennoch war, trotz der vorzüglichen Ausführung von Seiten der Chöre und des Orchesters — auch die Soli waren durch die Damen Wippern und de Ahne und die Herren Otto und Fricke ebenfalls in hervorragender Weise vertreten — auch diesmal die Aufnahme keine unbedingt günstige. Gesunde Naturen werden nie vollständig das Widerstreben gegen die schwächliche, sentimentale Poesie des Gedichtes aufgeben können, und die Musik leidet theils unter eben dieser Monotonie der zu Grunde liegenden Stimmung, theils unter der formellen Anordnung, die das Ganze in Folge des Wegfallens eigentlicher Recitative erhielt. Man würde aber sehr ungerecht sein, wenn man gegen die unendlich grossen Schönheiten des Werkes, das wir in Bezug auf den Reichthum musicalischer Ideen und die ungesuchte Natürlichkeit der Erfindung zu den besten Schumann's zählen müssen, unempfindlich sein wollte. Man kann eine gewisse Kränklichkeit der darin herrschenden Empfindungsweise zugeben und doch zugleich sich von dem süssen Zauber derselben angezogen bekennen. Es ist eine zarte, gebrechliche Schöpfung — ein Wesen, mehr dem Aether, als der Erde verwandt, aber in dieser Befangenheit doch von höchstem, einschmeichelndem Reize. Wir würden ein Pu-

[*]

blicum, das diesem Werke und denen verwandter Art vor Mendelssohn's viel objectiveren und geistig bedeutenderen Oratorien, oder gar vor Händel's Riesenwerken den Vorzug gäbe, als ein verweichlichtes, charakterloses bezeichnen müssen; aber sich ganz und gar davon abzuwenden, können wir auch nicht für recht halten. Wir hoffen daher, dass häufigere Aufführungen das Werk dem berliner Publicum näher bringen werden.

Der Stern'sche Gesang-Verein veranstaltete ausserdem noch eine Aufführung des „Messias" (die dritte in diesem Winter), die durch die Mitwirkung der Frau Bürde-Ney einen besonderen Glanz erhielt. Der silberhelle Klang ihrer Stimme, die einfache Gediegenheit ihres Vortrages gewährten einen hohen Genuss. Wirkliche Kenner Händel's können eine überschwängliche Innigkeit des Ausdrucks, die dieser Sängerin allerdings fehlt, nicht verlangen.

Die Sing-Akademie führte Bach's Matthäus-Passion und der unter Vierling's Leitung stehende Bach-Verein die Johannis-Passion auf. Wenn die letztere im Allgemeinen auch nicht als ein der ersteren ebenbürtiges Werk gilt — eine Ansicht, die sich übrigens aus vielen Gründen bestreiten lässt —, so ist dies doch kein Grund, sie ganz zurückzusetzen, da sie eine grosse Anzahl von Stücken enthält, die man doch nun einmal zu den höchsten Wunderwerken der Kunst zählen muss. Wir nennen nur den Anfangs- und den Schluss-Chor, die Choräle: „O grosse Lieb'" und „O Herr, lass Dein lieb Engelein", und die Alt-Arie: „Es ist vollbracht." Ich habe die Erfahrung gemacht, dass, je genauer man beide Werke kennt, die Entscheidung, welchem der Vorzug zu geben sei, um so schwieriger wird. Bach ist überhaupt nicht leicht zugänglich, man wird mit ihm erst durch genauere Bekanntschaft vertraut. Was Wunder, dass einem jedes seiner Werke, das man häufiger gehört hat, lieber ist, als ein eben erst zur Kenntniss gelangendes?

Von anderen musicalischen Aufführungen nenne ich Ihnen noch die wichtigsten. Ein Herr Leidgebel, der schon seit einer Reihe von Jahren in Berlin lebt, veranstaltete eine Aufführung eigener Instrumental- und Gesang-Compositionen, die nicht von hervorragender Erfindung und grossem Schwung der Phantasie, aber von achtungswerthem Streben und Können Zeugniss gaben. Einen eigenthümlichen Versuch hat Herr Leidgebel mit der Composition des Göthe'schen Gedichtes „Und frische Nahrung" gemacht. Dasselbe ist für Männerstimmen (Chor und Solo) mit Begleitung des Claviers gesetzt, in drei Sätzen, die um so mehr den drei Sätzen der Sonate entsprechen, als das Clavier eine sehr selbstständige Bedeutung neben den Singstimmen hat, und als auch in den einzelnen Sätzen sich eine sonatenartige Anlage erkennen lässt. Seit Beethoven's neunter Sinfonie hat man verschiedene Versuche gemacht, den Gesang mit der Instrumental-Musik in neuer, eigenthümlicher Weise zu verbinden. Die meisten derselben haben etwas Zwitterhaftes, Amphibienartiges und können höchstens die Anerkennung in Anspruch nehmen, dass ihr Urheber in die Classe der denkenden Musiker gehöre. Die mit richtigem Instinct begabten sind uns aber lieber. Wir können uns nicht denken, dass ein Musiker von natürlichem Tacte das Göthe'sche Gedicht in dieser Weise componirt haben würde. Die Worte werden viel zu sehr wiederholt und durch lange Ritornelle aus einander gerissen; die Themen, weil sie sowohl gesang- als claviermässig sein sollen, sind weder das Eine noch das Andere; vom Standpunkte des Gedichtes aus betrachtet, entbehrt die Composition der natürlichen Frische und des seelenvollen Ausdrucks; als rein musicalisches Kunstwerk ist sie nicht architektonisch genug. — Von Dr. Papperitz in Leipzig hörten wir in einem der Dom-Chor-Concerte ein ausgezeichnetes *Salve Regina*, eine sehr gut ausgeführte, von der tiefsten harmonischen Kenntniss und dem feinsten Gefühl für Wohlklang und natürliche Stimmenführung zeugende und den classischen mit dem modernen Stil sehr glücklich vereinende Composition — ein Werk, das allein hinreicht, um seinem Urheber einen vorzüglichen Ruf in der deutschen Musikwelt zu gründen. Eine ähnliche Composition von Wilhelm Rust in Berlin (ein *Ave Regina*), die in knapperen Formen gleichfalls ein bedeutendes technisches Geschick verräth, brachte der Gesang-Verein des Herrn Mantius zur Aufführung. G. E.

Ausflug eines französischen musicalischen Kritikers von Paris nach dem Rheine.

(Schluss. S. Nr. 30)

Das grösste musicalische Vergnügen in Mainz empfand der Verfasser beim Anhören der Militärmusik eines österreichischen Regiments, bei welchem er die Wahl der Stücke, die Tüchtigkeit des Ensembles und die Feinheit in Ausführung des Einzelnen nebst der Trefflichkeit der Instrumente lobte. „Ach!" ruft er aus, „wie weit sind in Paris selbst die bevorzugtesten Garde-Regimenter davon entfernt, eine so wohlklingende, köstliche und geübte Musiktruppe zu haben! Die plumpen kupfernen Instrumente von Adolf Sax, welche die Sache machen sollen, klingen hohl oder unrein, und in der Geschichte der französischen Instrumental-Musik unseres Jahrhunderts muss man ihren verderblichen Einfluss auf die Zusammensetzung unserer Orchester und unserer Militär-Musiker tadelnd hervorheben." Wie es in Deutschland nach der Versicherung des

Verfassers, der Madame Staël und anderer Franzosen „überall“ Musik gibt, so liess sich auch an der Gasthaus-Tafel während der unschmackhaften deutschen Gerichte ein bescheidenes Trio von Streich-Instrumenten vernehmen, welches Einiges aus Verdi'schen Opern vortrug, die man am Rheine gern hört. [??] Auf des Verfassers Wunsch, auch etwas von Wagner zu hören, erwiderten die Leute, das sei nicht so leicht und hier zu Lande auch wenig beliebt; sie spielten gleichwohl etwas der Art, das weder Anfang, noch Mitte, noch Ende hatte, und zogen dann lachend ab.

Die herrliche Rheinreise mit dem Dampfboote von Mainz nach Köln zeigte ihm ausser unsäglichen Schönheiten der Landschaft und gesegneten Weinbergen auch Punkte historischer Erinnerungen, namentlich an die früh gefallenen, so hoffnungsreichen Revolutions-Generale Marceau und Hoche, die er glücklich preis't, für Frankreich gestorben zu sein und den 18. Brumaire nicht erlebt zu haben. In Bonn besuchte er das Geburtshaus Beethoven's, des grössten Symphonikers, „eines epischen Genius, den man ohne Lästerung mit Homer oder mindestens mit Shakespeare vergleichen kann.“ Erst nach vielem Suchen fand er das unansehnliche Häuschen in der Rheingasse, jetzt von einem Weinhändler benutzt, mit kaum noch leserlicher Aufschrift. „Die eherne Bildsäule Beethoven's an der Kathedrale ist eben so steif und hässlich, wie alle aus der neueren Schule, die ich in den Rheinlanden sah. Der erhabene Musiker steht, in einen grossen Mantel gehüllt, in einer Schauspieler-Stellung da, die den geheimnissvollen, von selbst erscheinenden und flüchtigen Augenblick der Begeisterung darstellen soll, und Herr Liszt mit seinen Cantaten führte 1845 das grosse Wort bei der ruhmreichen Kundgebung zu Ehren des Musikers, der in der Symphonie, so wie Göthe im Faust, Germaniens poetisch-philosophischen Genius verkündet hat.“

Von der sauberen, gelehrten, fröhlichen und wohlgenährten Stadt Bonn zog der Verfasser über den Rhein ins Siebengebirge zu einem Gastfreunde, wo gegen Abend auf einem grossen Fahrzeuge eine Rheinfahrt in ziemlich zahlreicher Gesellschaft unternommen wurde. Selbstgefällig schwebte der Mond über jenen erinnerungsvollen Ruinen und Schlössern, die ihren Riesenschatten auf das Wasser des grossen Stromes herabwerfen, dessen fruchtbare Ufer so viele Eroberer kommen und verschwinden sahen. In einem Augenblicke des Schweigens und sanfter Schwermuth begann aus dem Kreise der zischelnden und lispelnden Mädchen hinten im Schiffe eine liebliche Stimme Schubert's Barcarole zu singen:

Ach, es entschwindet mit thauigem Flügel
Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit!

Als nun das Mädchen an die reizende Modulation kam, wo es aus *Des-moll* in *A-dur* übergeht: „Ach, bei dir, wie so lieblich der Traum“, und die schöne Hausfrau mit ihrer zarten Palmengestalt und ihren blonden Haaren lautlos dazu nickte, — diese Nacht hat auf den französischen Gast einen unauslöschlichen Eindruck gemacht.

In Köln, wo er zunächst den Dom besuchte, traf er „in den schmutzigen, hässlichen Strassen“ glücklicher Weise Ferdinand Hiller, der ihn einlud, nach Crefeld zum Musikfeste zu kommen, und ihn telegraphisch an die Herren Schramm und L. Bischoff empfahl. Nachdem er deren herzliche Gastfreundschaft, Verstand und ausgesuchte Höflichkeit zu erkennen Gelegenheit gefunden hatte, ging es durch die mit Fahnen geschmückten Strassen voller Menschen, unter denen besonders die Scharen der jungen Sängerinnen Aufmerksamkeit erregten, zum hübschen, neugebauten Concert-Locale. Unter Leitung des städtischen Capellmeisters Wolf führten 400 Personen (92 Soprane, 62 Alte, 56 Tenöre, 110 Bässe und 84 Instrumentisten) zunächst Haydn's „Jahreszeiten“ auf. Nicht nur die Soli waren trefflich besetzt, sondern namentlich zeigten auch die Chöre eine Sicherheit, Einheit und Nuancirung, wovon das pariser Conservatorium keine Ahnung hat. Es waren nur Sänger aus Liebhaberei, Frauen und Jungfrauen aus den verschiedensten Ständen, Töchter von Millionärs ohne Stolz und Anmaassung neben einfachen Bürgermädchen, der Hauptzahl nach aus Crefeld, und mehrere auch aus Köln, Düsseldorf, Aachen u. s. w. „Ach, wie weit sind wir doch von solchen Sitten in Frankreich entfernt, besonders in den Provincialstädten, in denen die Eitelkeit eine so verderbliche Rolle spielt und das Leben vergiftet! Ein köstlicher Anblick war es, diese 1500 Personen beisammen zu sehen, von denen ein Theil ein Werk des Genius mit heiliger Ehrfurcht zur Ausführung brachte und die Anderen mit Theilnahme zuhörten. Nach dem Concerte dauerte das fröhliche Beisammensein Aller bis 2 Uhr Morgens, und ich kann Hiller nicht genug danken, dass er mir ein so lebhaftes und reines Vergnügen verschafft hat, wie ich es nur irgend bei meinem schnellen Ausfluge längs den Ufern des Rheines genossen habe.“

Der Verfasser fügt noch Folgendes hinzu: „Ehe ich diese bevölkerten und reichen Städte verlasse, will ich noch ein Wort von dem Geiste ihrer Bevölkerung sagen. Wenn Victor Hugo meint, dass das ganze Rheinufer uns Franzosen liebt, ja, so zu sagen erwartet, so mochte das vielleicht 1839 seine Richtigkeit haben, aber gewiss nicht 1858. Zu Mainz, Köln, Coblenz, Bonn sprach ich gebildete Leute verschiedener Parteien; sie alle waren im Ganzen zufrieden (*à peu près contents*) mit der gemässigten, sparsamen und sehr erleuchteten preussischen Regierung.

Alle diese Städte haben keine Lust, ihr freies städtisches Leben (*leur grande liberté municipale*) für das vermeintliche Glück des Anschlusses an die grosse französische Einheit hinzugeben. Uebrigens hoffen sie, auch die Keime der repräsentativen Regierungsform, die allmählich bei der Nation sich festgesetzt haben, sich entwickeln zu sehen, und erwarten manche Verbesserung, wenn der Prinz von Preussen die oberste Leitung des Staates haben wird. Sein Sohn, eben mit einer Tochter der Königin von England vermählt, ist gleich den Prinzen des Hauses Orleans mitten unter dem Volke erzogen worden, das er dereinst beherrschen soll. Alles dieses bildet einen Kranz von Hoffnungen, welche die rheinischen Städte an die preussische Regierung und an die grosse deutsche Familie festknüpfen."

Danzig. Prof. Dr. Brandstäter.

Noch ein neues Werk von Gluck.

Im September 1754 wurde zu Schlosshof, der Residenz des Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, kaiserlichen Feldmarschalls, dem Kaiser Franz I. ein Fest gegeben, bei welchem *Le Cinesi* (Die Chinesinnen), ein Gelegenheitsstück von Metastasio, mit Musik von Gluck am 21. aufgeführt wurde.

Gluck's Biograph, Ant. Schmid, kannte die Partitur nicht; ihre Auffindung auf der Bibliothek zu Berlin in der Pölchau'schen Sammlung verdanken wir wiederum Herrn O. Lindner (vgl. Nr. 26 d. Bl.). Die Aufgabe des Componisten war hauptsächlich, die drei Stile: den tragischen, pastoralen und komischen, wiederzugeben.

„Ausser den trockenen Recitativen, die übrigens einzelne interessante Züge enthalten, besteht das Werk aus folgenden Stücken:

„1. Ouverture. *D-dur*, $^4/_4$. Andante, *H-moll*, $^4/_4$. Allegro, *D-dur*, $^3/_8$. Der erste und dritte Satz mit Oboen und Hörnern.

„2. (Lisinga, Alt.) Obligates Recitativ. Aria: „*Prenditi*", *H-moll*, $^4/_4$. Mit Hörnern. (Tragisch.)

„3. (Silango, Tenor.) Aria: „*Son lungi e non mi brami*", *A-dur*, $^3/_4$. (Pastorale.)

„4. (Sivene, Sopran.) Aria: „*Non sperar*", *F-dur*, $^4/_4$. (Pastorale.)

„5. (Tangia, Alt.) Aria: „*Ad un riso, ad un' occhiata*", *D-dur*, $^3/_4$. Mit Flöte und Hörnern. Der Mittelsatz *D-moll*, $^3/_8$. (Komisch: ein eingebildeter Stutzer.)

„6. Schlussgesang der vier Personen des Stückes: „*Voli il piede in lieti giri*", *D-dur*, $^3/_4$. Mit Oboen und Hörnern.

„Am unbedeutendsten sind verhältnissmässig das breit angelegte, jedoch ansprechende Schluss-Quartett (6) und die Arie des Silango (3), welche vorzugsweise auf den Sänger berechnet ist. Bedeutender in der Charakteristik zeigt sich die Arie der Sivene (4), die trotz ihrer Coloraturen das „*Non voglio delirar*" durch eine mehrfach wiederkehrende chromatische Wendung der Begleitung zu ergötzlichem Ausdruck bringt. Reich an komischem Pathos, welches durch nachahmende Klänge der Hörner ungemein gewinnt, erscheint Tangia's Stutzer-Arie (5); ein Meisterstück dramatischen Ausdrucks aber ist die tragische Arie der Lisinga. Diese Arie steht den späteren verwandten in der Iphigenia in Aulis u. s. w. ebenbürtig zur Seite, und ist auch desswegen bemerkenswerth, weil sie keinen Dacapo-Satz hat. Hiedurch erleidet die Bemerkung Schmid's S. 87 zur ersten Arie der von Gluck acht Jahre später, 1762, in Musik gesetzten Oper: *Il Trionfo di Clelia*: „„Das *Minore* und *da Capo* fehlen natürlicher Weise dieser und den folgenden Arien noch keineswegs"" —eine erhebliche Einschränkung."

Von der Decoration, die im chinesischen Geschmack und transparent war, erzählt Dittersdorf, damals Solo-Violinist beim Prinzen, in seiner Selbstbiographie (S. 71):

„Lackirer, Bildhauer und Vergolder hatten sie reichlich mit allem dem, was ihre Kunst vermochte, ausgestattet. Aber was der Decoration den grössten Glanz gab, waren prismatische gläserne Stäbe, die in böhmischen Glashütten geschliffen worden waren und, genau in einander gepasst, in die leer gelassenen Flecke gesetzt wurden, die sonst buntfarbig mit Oel getränkt werden. Es ist unbeschreiblich, welchen prächtigen, höchst überraschenden Anblick diese von unzähligen Lichtern erleuchteten Prismen, die schon im blossen Lichte und Sonnenschein eine grosse Wirkung thun, auf das Auge hervorbrachten. Man stelle sich den Spiegelglanz der azurfarben lackirten Felder, den Schimmer des vergoldeten Laubwerkes und endlich die regenbogenartigen Farben, die so viele Hundert Prismata mannigfaltig, gleich Brillanten vom ersten Wasser, spielten, vor, und die stärkste Einbildungskraft wird hinter diesem Zauber zurückbleiben müssen. Und nun die göttliche Musik von Gluck!" u. s. w.

Beethoven und Wilhelmine Schröder-Devrient *).

In Dresden, wohin Wilhelmine Schröder im Sommer 1822 mit ihrer berühmten Mutter ging, erregte ihre Schönheit wie ihr Talent allgemeine Bewunderung; aber das, was sie zur grössten Sängerin aller Zeiten machen sollte, der unwiderstehliche Zauber, die Gewalt ihres Genius

*) Aus „Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient von Clara von Glümer".

offenbarte sich zum ersten Male, als sie, nach Wien zurückgekehrt, den Fidelio sang.

Die Oper war seit einiger Zeit zurückgelegt, weil es an einer Darstellerin für die Hauptrolle fehlte. Im November 1822 sollte sie zur Namenstags-Feier der Kaiserin zum ersten Male wieder gegeben werden, und der siebenzehnjährigen Wilhelmine wurde die schwere Rolle des Fidelio übertragen*).

Als es Beethoven erfuhr, soll er sich sehr unzufrieden darüber ausgesprochen haben, dass diese erhabene Gestalt „einem solchen Kinde" anvertraut wäre. Aber es war einmal bestimmt; Sophie Schröder studirte der Tochter die schwere Partie so gut als möglich ein, und die Proben nahmen ihren Fortgang.

Beethoven hatte sich es ausbedungen, die Oper selbst zu dirigiren, und in der Generalprobe führte er den Tactstock. Wilhelmine hatte ihn nie zuvor gesehen; ihr wurde bang ums Herz, als sie den Meister, dessen Ohr schon damals allen irdischen Tönen verschlossen war, heftig gesticulirend, mit wirrem Haar, verstörten Mienen und unheimlich leuchtenden Augen da stehen sah. Sollte *piano* gespielt werden, so kroch er fast unter das Notenpult, beim *Forte* sprang er auf und stiess die seltsamsten Töne aus. Orchester und Sänger geriethen in Verwirrung, und nach Schluss der Probe musste der Capellmeister Umlauf dem Componisten die peinliche Mittheilung machen, dass es unmöglich wäre, ihm die Leitung seiner Oper zu überlassen**).

So sass er denn am Abende der Aufführung im Orchester hinter dem Capellmeister, und hatte sich so tief in seinen Mantel gehüllt, dass nur die glühenden Augen daraus hervorleuchteten. Wilhelmine fürchtete sich vor diesen Augen; es war ihr unaussprechlich bang zu Muthe. Aber kaum hatte sie die ersten Worte gesprochen, als sie sich von wunderbarer Kraft durchströmt fühlte. Beethoven, das ganze Publicum verschwand vor ihren Blicken; alles Zusammengetragene, Einstudirte fiel von ihr ab. Sie selbst war Leonore, sie durchlebte, durchlitt Scene auf Scene.

Bis zum Auftritt im Kerker blieb sie von dieser Illusion erfüllt — aber hier erlahmte ihre Kraft. Die Grösse ihrer Aufgabe, die sie erst diesen Abend während des Spiels erkannt hatte, stieg riesenhaft vor ihr auf. Sie wusste jetzt, dass ihre Mittel für das, was sie in dem nächsten Momente darstellen sollte, nicht ausreichten. Die steigende Angst drückte sich in ihrer Haltung, ihren Mienen, ihren Bewegungen aus — aber das alles war der Situation so ganz angemessen, dass es auf das Publicum die erschütterndste Wirkung übte. Ueber der Versammlung lag jene athemlose Stille, die eben so mächtig auf den darstellenden Künstler wirkt, wie laute Beifallszeichen.

Leonore rafft sich auf; sie wirft sich zwischen den Gatten und den Dolch des Mörders. Der gefürchtete Augenblick ist da — die Instrumente schweigen, aber der Muth der Verzweiflung ist über sie gekommen; hell und rein, mehr schreiend als singend, stösst sie das herzzerreissende: „Tödt' erst sein Weib!" hervor. Noch einmal will Pizarro sie zurückschleudern; da reisst sie das Terzerol aus dem Busen und hält es dem Mörder entgegen. Er weicht zurück — sie bleibt unbeweglich mit blitzenden Augen in ihrer drohenden Stellung. Aber jetzt erschallt die Trompete, die das Ende ihrer Qual, die Ankunft des Retters verkündigt, und nun wich auch die Spannung, die sie so lange aufrecht hielt. Kaum vermochte sie noch, mit vorgestrecktem Terzerol den Verbrecher dem Ausgange zuzutreiben, dann entsank ihr die Waffe — sie war todesmatt von der ungeheuren Anstrengung, ihre Kniee wankten, sie lehnte sich zurück, ihre Hände griffen krampfhaft nach dem Haupte, und unwillkürlich entrang sich ihrer Brust jener berühmte, unmusicalische Schrei, den spätere Darsteller des Fidelio aufs unglücklichste nachgeahmt haben. Bei Wilhelminen war es wirklich ein Aufschrei der von Todesangst befreiten Seele, ein Laut, der Mark und Bein erschütternd in die Herzen der Hörer drang. Erst als Leonore auf Florestan's Klage: „Mein Weib, was hast du um mich geduldet!" mit dem halb weinend, halb jubelnd hervorgestossenen: — „Nichts, nichts, nichts!" in die Arme des Gatten fiel, wich der Zauberbann, der jedes Herz gefangen hielt. Ein Beifallssturm, der nicht enden wollte, brach los — die Künstlerin hatte ihren Fidelio gefunden, und so viel und ernstlich sie später noch daran gearbeitet hat, in den Grundzügen ist er derselbe geblieben.

Auch Beethoven hatte seine Leonore in ihr erkannt. Den Ton ihrer Stimme zu hören, war ihm freilich versagt, aber die Seele ihres Gesanges offenbarte sich ihm in jeder Miene des von Geist durchleuchteten Gesichtes, in dem glühenden Leben der ganzen Erscheinung. — Nach der Vorstellung ging er zu ihr, seine sonst so finsteren Augen lächelten ihr zu, er klopfte sie auf die Wange, dankte ihr für den Fidelio und versprach, eine neue Oper für sie zu componiren — ein Versprechen, das leider nicht erfüllt werden sollte. Wilhelmine kam nie wieder mit dem Meister zusammen, aber unter allen Huldigungen, die der berühmten Frau später zu Theil wurden, blieben die Worte der Anerkennung, die ihr Beethoven gesagt hatte, die liebste Erinnerung.

*) Ihre erste Rolle war die Aricia in Racine's Phädra; sie war damals fünfzehn Jahre alt. Die erste Gesangrolle die Pamina im Jahre 1821. Die Redaction.

**) Ob Beethoven im Jahre 1822 noch einmal, und vollends in dem Operntheater, zu dirigiren versucht habe, dürfte zu bezweifeln sein. Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig. Nachdem der Riedel'sche Verein im Laufe dieses Jahres durch zwei Aufführungen der Beethoven'schen *Missa solemnis* nach der Seite des Gewaltigsten und Complicirten bereits bewiesen hatte, dass er keine Schwierigkeiten mehr kenne, zeigte uns die Soiree am Sonntag den 8. Juli in der Thomaskirche, dass über der Pflege des Ausgedehnten und vor allen Dingen durch grosse Massen Wirkenden auch der *a-capella*-Gesang älterer Meister keineswegs verloren hat; wir müssen im Gegentheil betonen, dass gerade diese Aufführung in einer Präcision und einem weihevollen Schwunge vor sich ging, wie uns von keiner anderen aus früherer Zeit erinnerlich ist. Die gedrängt besetzte Kirche zeigte dabei erneut aufs deutlichste den segensreichen Einfluss, den das Institut auf die Bevölkerung auszuüben vermag, und eine grosse Anzahl von Fremden gleichzeitig, dass auch nach aussen hin die Bekanntschaft stetig wächst. Möchte auch fernerhin der Besuch fremder Künstler und Kunstfreunde immer mehr zunehmen; die hohe Vortrefflichkeit der Ausführung wird eine etwaige Mühe der Fahrt reichlich lohnen. — Eröffnet wurde das Programm durch Allegri's Miserere, von zwei Chören auf gegenüberliegenden Räumen der Kirche gesungen. Die diesmalige Aufführung übertraf die vorige noch weit an Sicherheit der Einsätze, an edler Klangfärbung und Ruhe des Vortrags. Das folgende *Crucifixus* von Lotti mit seinen aufsteigenden Chormassen, dem kunstvollen achtstimmigen Satze, war ein Meisterstück sicheren und zugleich fein nuancirten Vortrages. Frau Dr. Reclam trug nun die Arie „*Quis est homo*" aus dem *Stabat mater* von Michele Mortellari vor mit grossem Ausdruck, eine wenig bekannte, gefällige Composition dieses Schülers Piccini's. Es folgten: „Ein' feste Burg ist unser Gott", dreistimmig von Matthäus le Maistre, wo der *Cantus firmus* wohl etwas entschiedener hätte hervortreten können; „*A Dieu ma voix j'ay haussée*", ein altfranzösisches, schlicht ergreifendes Psalmlied, Harmonie von Claudin le Jeune, und das „Vater unser" von H. Schütz für fünf Solostimmen mit Chor, in dem sich namentlich die Herren Scharfe und Egli rühmlich hervorthaten. Den Schluss bildete der fünfstimmige Choral: „Ich lag in tiefer Todesnacht" von Johannes Eccard in gelungenster Ausführung.

Dresden. Im Saale der Dreissig'schen Sing-Akademie wurde vor einem gewählteren Auditorium, das grösstentheils aus Musikern und Kunstliebhabern bestand, eine Operette in einem Acte von Arnim Früh, betitelt: „Nachtigall und Savoyarde", am Clavier vorgetragen. Die Musik hat allgemein angesprochen, da die Motive gefällig und melodiös sind und das Ganze leicht und doch mit Sorgfalt behandelt ist. Frau Sophie Förster, welche aus Gefälligkeit die Hauptpartie übernommen hatte, sang dieselbe mit innigem Ausdruck und Geschmack, in der bekannten wohlthuenden Correctheit ihrer Tonbildung. Dem Vernehmen nach wird diese Operette auf hiesiger Hofbühne zur Aufführung kommen. L. N., geb. K.

Wien. Bei dem Concurse, den Bau eines neuen Hof-Opernhauses in Wien betreffend, steht in- und ausländischen Architekten die Betheiligung frei. Der Bau wird auf dem Platze zwischen dem Kärnthnerthore und der künftigen Ringstrasse geführt werden. Die Baustelle, ein Rechteck, hat eine Länge von 57 und eine Breite von 50 wiener Klaftern. Der Situationsplan, die Profile des Baugrundes und das Bau-Programm, an dessen Bestimmungen sich genau zu halten ist, können von den Concurrenten beim k. k. Oberst-Hofmeister-Amte behoben werden. Vorerst handelt es sich nur um Entwürfe, aus denen entnommen werden kann, durch welche Raumeintheilung der Concurrent das Bau-Programm zu erfüllen gedächte. Diese Entwürfe sind bis längstens 10. Januar 1861 bei dem k. k. Oberst-Hofmeister-Amte einzureichen. Sie sind mit einer Devise zu bezeichnen u. s. w. Der Ueberbringer erhält eine auf die Devise lautende Empfangs-Bestätigung. Die eingelangten Entwürfe werden durch zehn Tage öffentlich ausgestellt und sodann einer Prüfungs-Commission vorgelegt, welche wenigstens drei, nach Umständen auch mehrere Entwürfe als die vorzüglichsten zur Honorirung auswählt. Das Honorar beträgt Eintausend Vereinsthaler für jeden der gewählten Entwürfe. Die Devisen der gewählten Entwürfe werden durch die Wiener Zeitung veröffentlicht. Jene Concurrenten, deren Entwürfe zur Honorirung ausgewählt wurden, sind verpflichtet, nachträglich die Detailpläne zu liefern. Der Termin dieser Lieferung wird bekannt gegeben werden. Erst die durch diese Detailpläne ergänzten Entwürfe werden die eigentlichen Projecte bilden. Die Preise der drei als die besten anerkannten Projecte bestehen in den Beträgen von dreitausend, zweitausend und eintausend Vereinsthalern.

Das Opern-Theater wurde am 15. Juli mit einer Vorstellung des Lohengrin wieder eröffnet, die im Ganzen eine leidliche heissen konnte, wenn man davon absehen will, dass von den Darstellern der Hauptrollen eigentlich keiner seine Stelle so ausfüllte, wie man es wünschen möchte, und wie es früher zum grösseren Theile der Fall war. Nur die k. preussische Hof-Opernsängerin Frau Harriers-Wippern, welche als Elsa ihr Gastspiel begann, kam ihrer Vorgängerin noch am nächsten. Wir bemerken nur noch, dass diese Vorstellung sich vor Allem durch einen trostlosen Mangel an Besuch auszeichnete.

Salzburg, 15. Juli. Am 8. Juli wohnte Ferdinand Hiller aus Köln einer durch die Mozarteums-Capelle in Salzburg aufgeführten Messe bei; künftigen Sonntag wird in der Domkirche zum ersten Male eine neue Messe von Veit in Prag zur Aufführung gelangen.

Paris. Der ausgezeichnete Caricaturen-Zeichner und Bildhauer Dantan hat neuerdings zwei Chargen Rossini's und Meyerbeer's geliefert. Rossini ist an einer Schüssel mit Maccaroni dargestellt, den Kopf geneigt, eine Lyra im Arm. Er scheint halb eingeschlafen zu sein, aber nach dem Lächeln, das seine Lippen umspielt, zu schliessen, merkt man, dass der Meister nur wachend träumt, und dass sein Erwachen das eines Löwen sein könnte. — Der Verfasser des „Robert" sitzt vor einer Orgel, einen Bleistift in der Hand, und scheint Noten mit seinen Kinnbacken zu zermalmen. Man sieht, dass er die grössten Anstrengungen macht, um seiner widerspenstigen Einbildungskraft die Begeisterung zu entlocken. Um die Charge zu vervollständigen, hat Dantan hinter dem Rücken des Meisters, und zwar etwas tief am unteren Ende desselben, eine Partitur angebracht mit dem Titel: „Die Africanerin".

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 32. **KÖLN, 4. August 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Das vierte mittelrheinische Musikfest.

Im vorigen Jahre war das vierte Musikfest des Bundes der mittelrheinischen Städte Darmstadt, Mainz, Mannheim und Wiesbaden der kriegerischen Zeit wegen ausgesetzt worden; im gegenwärtigen wurde es mit grossem Glanze an den Tagen des 21.—24. Juli in Mainz gefeiert, unter einem Zuströmen von Fremden und in einer festlichen Stimmung, wie sie bei den Bewohnern der Gaue am Mittelrheine sich durch die allgemeine Theilnahme aller Stände und die heitere Lebenslust, die ihnen eigen ist, weit eher als irgendwo anders erzeugt und erhält.

Die Hauptprobe zum ersten Festtage fand Samstag Nachmittags um 3 Uhr Statt. Es herrscht nämlich hier der Brauch, alle Proben und auch die Concerte an den Musikfesttagen bis 6 Uhr zu beendigen, worauf man dann die Sommerabende zu geselligen Vereinen und zum Genuss der Natur in den schönen Umgebungen der Festorte völlig frei hat.

Die Fruchthalle, eines der grössten Gebäude dieser Art in Deutschland, im Jahre 1839 von Geier erbaut, umfasst einen inneren Raum von 157 Fuss Länge, 111 Fuss Breite und 56 Fuss Höhe (die letztere in der Mitte bis zur First des Daches gemessen). Dieser gewaltige Raum war durch die Legung eines Fussbodens, die Einrichtung einer Galerie auf beiden Langseiten und auf der einen Querseite, deren Mitte die grosse herrschaftliche Loge einnahm, und den Emporbau einer Stufenbühne für den Chor und das Orchester zu einem grossartigen Concertsaale eingerichtet.

Den imposantesten Anblick gewährte die Orchesterbühne, welche fast den halben Saal einnahm und dicht besetzt war. Die Verzierung derselben durch Blumen und blühende Sträucher in Töpfen war einfach und geschmackvoll und keineswegs durch Ueberladung hinderlich.

In der Probe fanden und begrüssten sich eine Menge von Künstlern und Dirigenten von nah und fern. Wir sahen unter Anderen die Herren Capellmeister und Musik-Directoren Hiller aus Köln, Taubert und Stern aus Berlin, Schindelmeisser und Mangold aus Darmstadt, Kuhn aus Mannheim, Drouet aus Coburg, Lenz aus Coblenz, Reiss aus Kassel, Hagen aus Wiesbaden, Giehne aus Karlsruhe, Boch aus Heidelberg, B. Scholz aus Hannover, G. Schmidt, Rühl, Aloys Schmitt und Gellert aus Frankfurt a. M., Joachim aus Hannover, J. Raff, die Pianisten Alfred Jaell, Paur aus London, Brahms aus Hamburg, Ascher und Gernsheim aus Paris, Pallat und Wülfinghof aus Wiesbaden, die Componisten M. Bruch aus Köln, Levy aus Saarbrücken, die Violonisten Eller aus Pau an den Pyrenäen, Oechsner aus Havre de Grace, den Sänger Stockhausen u. s. w.

Von der Schar der Ausführenden, welche die Orchesterbühne füllte, mag man sich durch folgende Tafel eine Vorstellung machen:

Uebersicht der Stimmen.

Städte.	Sopran	Alt	Tenor	Bass	Summa
1. Darmstadt.					
a. Harm. Sängerkranz	—	—	22	13	35
b. Mozart-Verein	—	—	17	26	43
c. Musik-Verein	38	24	20	26	108
2. Castel.					
Gesang-Verein	—	—	13	12	25
3. Mainz.					
a. Damen-Gesangv. und Liedertafel	64	51	40	89	244
b. Frauenlob	—	—	13	18	31
c. Kirchenmusik-Verein	21	5	16	28	70
d. Liederkranz	—	—	14	26	40
e. Männergesang-Verein	—	—	20	37	57
f. Gymnasiasten	—	37	—	—	37
g. Realschüler	—	32	—	—	32
4. Mannheim.					
Musik-Verein	21	12	18	22	73
5. Wiesbaden.					
a. Cäcilien-Verein	42	23	19	29	113
b. Männergesang-Verein	—	—	13	17	30
6. Worms.					
Gesang-Verein	14	8	10	13	45
Sämmtliche Städte	200	192	235	356	983

Man darf diese nahe an 1000 betragende Zahl der Sänger nicht nach demselben Maassstabe auf die wirklich Anwesenden zurückführen, den man bei unseren niederrheinischen Musikfesten anzulegen gewohnt ist; denn bei der am Mittelrhein herrschenden Gastfreiheit, durch welche sämmtliche Sängerinnen und Sänger in Privathäusern freundschaftlich aufgenommen werden, wo sie Nachtquartier und Frühstück, zu grosser Zahl aber auch vollständige Bewirthung finden, bleibt Niemand von den Angemeldeten zurück, wenn nicht Unwohlsein oder plötzliche ernste Verhinderungen ihn zurückhalten.

So waren denn nach einer Ueberschau am ersten Concert-Abende über 900 wirklich „klingende Stimmen", wie man von der Orgel sagt, in dem Sängerchor zu Mainz vorhanden. Dass dieses Mal auch die Stadt Worms ihr Contingent gesandt hatte, ersieht man aus der vorstehenden Uebersicht.

Das Orchester bildeten die drei Hofcapellen von Darmstadt, Mannheim und Wiesbaden und die städtische Capelle von Mainz, mit Hinzuziehung einzelner vorzüglicher Künstler aus anderen Städten. Unter den Violinisten befanden sich die Herren Strauss aus Frankfurt, Koning aus Mannheim, Baldenecker aus Wiesbaden, Wipplinger aus Kassel u. s. w. Ausgezeichnet waren die Bässe, die Blas-Instrumente durchweg gut; die Verdoppelung der Posaunen dürfte überflüssig gewesen sein.

Schon die Abholung der Sänger, die von Darmstadt, Mannheim, Worms und Wiesbaden ankamen, durch Dampfschiffe, dann die Bewillkommung im alten kurfürstlichen Schlosse, die überreich und sehr geschmackvoll mit unzähligen Fahnen, Laubgewinden und Blumen-Ausstellungen geschmückten Strassen, in denen auch die kleinsten Häuser durch bekränzte Bilder oder in grossen Lettern prangende Namen den Meistern Händel, Gluck, Mozart, Beethoven u. s. w. huldigten, dabei die Menge von fröhlichen Zuschauern auf den Strassen und an allen Fenstern bei dem Zuge aller Singvereine zusammen nach der Fruchthalle, zeigten die grossartigen und vortrefflichen Fest-Anstalten der Stadt Mainz, und Alles bekundete eine festliche Stimmung, wie sie in solcher mit Anstand freien und froh gemüthlichen Art sich so leicht nur bei den Bewohnern des Mittelrheines erzeugt, die durch das bunte Treiben und rührige Fremdenleben in ihren Gauen auf beiden Ufern zwischen dem Taunus und dem Donnersberg eben so sehr, wie durch ihren lebhaften und für heitere Lebenslust empfänglichen Charakter daran gewohnt sind, sich aus vielen Dingen ein Fest zu machen, bei welchen der Nordländer erst prüft und überlegt, ob es auch convenienz- und standesmässig sei, sich daran zu ergötzen.

Das Musikfest fand daher, von schönem Wetter ausnahmsweise gegen die vorhergehenden und folgenden Tage begünstigt, hier eine überaus zahlreiche Theilnahme als ein Volksfest, bei welchem die Muse der Tonkunst allerdings den Vorsitz führte. Aber Tausende der Herbeiströmenden blieben in den Vorhallen und den reizenden Umgebungen ihres Tempels und führten ein prächtiges Stück rheinischen Lebens auf, an dem auch diejenigen, welche zur Mitwirkung bei den musicalischen Aufführungen gekommen waren, so wie alle, welche die Kunst vorzugsweise angezogen hatte, nach den Genüssen im Concertsaale sich gern erfreuten.

Diese allgemeine aussermusicalische Festfreude war besonders auch durch die bereits erwähnte Anordnung, welche die Concerte auf die Mittagszeit verlegt—das erste, am Sonntag den 22. Juli, fand um 11 Uhr, das zweite, Montag den 23., um 3 Uhr Statt—, ermöglicht und gefördert. Die Abende blieben nun alle zu Versammlungen im Freien, Fahrten zu Wasser und zu Lande, Bällen u. s. w. verfügbar und wurden reichlich dazu benutzt.

Mit den oben aufgezählten Vocal- und Instrumentalkräften wurden am ersten Tage Beethoven's Ouverture in *C*, Op. 124, und Händel's Israel in Aegypten aufgeführt. Sämmtliche Aufführungen an beiden Tagen dirigirte Herr Friedrich Marpurg, Director der Liedertafel und des Damen-Gesangvereins in Mainz.

Der Ouverture wurde eine sehr gute Ausführung zu Theil, welche die trefflichen Eigenschaften der hier vereinigten Capellen sogleich in das vortheilhafteste Licht stellte. Nur ein Umstand trat auch hier schon hervor und zeigte sich später eben so bei der Sinfonie, nämlich der, dass der Gesammtton der Violinen bei aller Vorzüglichkeit der einzelnen Künstler an denselben gegen den Vollklang der Bässe, Violoncells und Bratschen etwas zurücktrat. Zum Theil lag das, wie es uns von verschiedenen Standpunkten des Zuhörerraumes aus schien, an den akustischen Verhältnissen der Halle und dem etwas tiefen Stande der Violinisten auf dem Orchester; anderen Theils aber würden ein paar tüchtige Anführer mit grossem, breitem Orchesterstrich auf klangvollen, mit dicken Saiten bezogenen guten Instrumenten dieser Hauptwaffe des Musikheeres den Sieg gesichert haben, um welchen jetzt das schwere Geschütz der tieferen Instrumente das grösste Verdienst hatte. Die Einsätze der Bässe waren auch in dem Oratorium so kraftvoll, wie man sie selten hört.

Im „Israel in Aegypten" machten die Vocalmassen eine grosse, imposante Wirkung; doch bestätigte sich auch hier die Erfahrung, die man schon besonders bei den Monster-Concerten in London, so wie bei grossen Männer-

Gesangfesten in Deutschland gemacht hat, dass es eine gewisse Gränze gibt, über welche hinaus die intensive Klangwirkung eines Chors nicht mehr in gleichem Verhältnisse zu der extensiven Menge der Stimmen zunimmt.

Die Leistungen des Chors in Mainz waren vorzüglich; besonders zeigte der treffliche Vortrag des „*Kyrie*“ von Palestrina (*a capella*) und des „*Ave verum*“ von Mozart am zweiten Festtage eine künstlerische Ausführung von ergreifend schönem Ausdruck. Auch im Israel wurden die Chöre im Allgemeinen sehr gut ausgeführt; allein man wird, in Uebereinstimmung mit der so eben erwähnten Erfahrung, gestehen müssen, dass die gewaltigen Chöre, wie „Hagel statt Regen“, „Er schlug alle Erstgeburt“, „Das hören die Völker und sind erstaunt“, endlich „Das Ross und den Reiter hat er in das Meer gestürzt“ —die schlagende, erschütternde Wirkung, die man von beinahe tausend Sängern erwartete, nicht machten. Und doch waren die einzelnen Stimmen trefflich besetzt, der Tenor ausgezeichnet, der Bass stark, vollklingend und auch wohllautend bis auf eine gewisse Gränze nach der Tiefe zu, wo der Ton zu breit wurde, der Alt und der Sopran frisch und klangvoll und durchweg rein.

Zum Theil lag der Grund dieses Resultates auch wohl an den akustischen Verhältnissen des Locals, welche nicht gerade schlecht, aber doch auch nicht vorzüglich waren; diese tausend Stimmen im Gürzenichsaale zu Köln würden eine andere Wirkung hervorgebracht haben. Auch müssen wir bemerken, dass der zweite Chor gegen den ersten zu schwach war, was in den Doppelchören da, wo Wechselgesang eintrat, besonders auffiel. Vielleicht hatten die Dirigenten bei der Eintheilung mit dem leidigen Dilettanten-Vorurtheil, das bei Chor II. an eine zweite Classe denkt, zu kämpfen gehabt.

Herr Capellmeister Friedrich Marpurg leitete das Ganze mit Umsicht und Energie: er bewährte ein entschiedenes Directions-Talent, das sich mit den Jahren bei geringerem Aufwand von äusseren Mitteln noch zu mehr Ruhe und zu völliger Sicherheit im Festhalten des Zeitmaasses entwickeln wird. Mit der Fassung der Tempi in Händel's Oratorium konnte man im Allgemeinen einverstanden sein, nur dass fast jedes Largo, die Bezeichnung des langsamsten Zeitmaasses bei Händel, zu schnell genommen wurde, wodurch der berühmte Chor: „Er sandte dicke Finsterniss“, in welchem auch das Piano nicht leise und gleichbleibend genug war, und vollends der grossartige, wundervolle Doppelchor in *E-moll*: „Das hören die Völker“, gar sehr an Wirkung verloren. Dagegen fehlte es dem Allegro des Chors (in *C-dur*): „Hagel statt Regen“, an feuriger Bewegung. Die anderen wurden in richtigem Maasse, übereinstimmend mit der Tradition, die uns aus England durch Mendelssohn überbracht worden, genommen und recht wacker und präcis gesungen.

Die Sologesänge, sowohl Recitative als Arien, sind bekanntlich im Oratorium Israel nicht bedeutend. Frau Dustmann-Meyer aus Wien, deren Stimme etwas angegriffen schien, zeigte sich erst am Schlusse durch den einfach grossen Vorgesang Mirjam's, nach welchem der Chor: „Der Herr ist König!“ einfällt, in ihrem vollen Glanze. Aus den zwei Arien machte sie nicht viel; es ist aber auch nicht viel daraus zu machen. Das Duett in *A-moll*: „Der Herr ist mein Heil“, das offenbar für zwei gleiche Stimmen, entweder Soprane oder Tenöre, geschrieben ist, macht von Sopran und Tenor gesungen, keine Wirkung.

Fräulein Schreck aus Bonn sang die Alt-Arie in *E-dur*: „Bringe sie hinein“, das schönste Solostück im ganzen Oratorium, mit bekannter Correctheit und einfach oratorischem Vortrage, dem auch grosser Applaus folgte. Auch das Duett mit dem Tenor, Herrn Schnorr von Carolsfeld aus Dresden, wurde gut gesungen, wie denn auch Herr Schnorr durch den heroischen Vortrag der Arie in *G-dur*: „So dachte der Feind“, stürmischen Beifall erhielt, der sich nach dem kräftigen Bass-Duett in *A-dur*: „Der Herr ist der starke Held“, in welchem Herr Becker von Mannheim mit Herrn Kindermann von München nicht ohne Glück wetteiferte, wiederholte.

Den Gesammt-Eindruck der Aufführung des monumentalen Werkes dürfen wir als einen sehr erfreulichen, grossartigen und erhebenden bezeichnen und die Ausführung als eine würdige, dem Charakter und der Grösse des Werkes entsprechende, die allen Mitwirkenden wie den Dirigenten der verschiedenen Vereine und dem Leiter des Ganzen gar sehr zur Ehre gereicht. Eine besonders hervorzuhebende Anerkennung verdient der grosse Fleiss, der in den einzelnen Vereinen auf die Einübung verwandt worden sein muss; denn davon gaben die festen, kräftigen Einsätze, die reine Intonation, die grosse Sicherheit und Präcision einem jeden, der da weiss, was Händel's Chöre verlangen, einen unwiderlegbaren Beweis. Die Männerstimmen machten überall und besonders bei den Fugen-Einsätzen, unterstützt von den trefflichen Violoncells und Bässen im Orchester, einen imponirenden Eindruck durch Masse, Vollklang und Sicherheit; man hörte, dass es ihnen Ernst gewesen sein müsse mit der Kunst und mit ihrem Musikfeste. Darum Ehre, dem Ehre gebührt, und nehmt euch ein Beispiel daran!

Ihre Königlichen Hoheiten der Grossherzog von Hessen und die Frau Grossherzogin nebst deren erlauchtem Vater, dem Könige Ludwig von Baiern, wohnten der Aufführung von Anfang bis Ende bei. Sie waren bereits am Samstag den 21. nach Mainz gekommen, an welchem Tage

auch die Kaiserin Mutter von Russland, der Prinz-Regent von Preussen und andere hohe Herrschaften eingetroffen waren.

Den Sonntag-Abend beschloss von 5½ Uhr ab eine der grossartigsten und heitersten Lustfahrten auf dem Rheine, die wir je erlebt haben. Sechs prachtvoll beflaggte, reich bewimpelte und bekränzte Dampfschiffe, darunter drei der grössten Schleppdampfer, deren jeder an 800 bis 1000 Menschen an Bord hatte, fuhren mit ihren Sängerchören und den trefflichen Musikcorps der österreichischen, preussischen und hessischen Regimenter, das elegante Fürstenschiff voran, auf welchem der Grossherzog mit seiner Gemahlin, dem Könige von Baiern und Gefolge sich befanden, nach dem Rheingau hinunter, machten verschiedene Evolutionen, die sie bald neben, bald abwechselnd vor und hinter einander brachten, legten in der Nähe des Johannisberges bei und eröffneten eine viertelstündige Kanonade, die glücklicher Weise nur durch Donner und Dampf ein Seetreffen vorstellte, und fuhren dann unter immerwährend steigenden Raketen und Leuchtkugeln nach Mainz zurück, wo man erst nach neun Uhr wieder ankam. Aber die Ausschiffung der Tausende von Theilnehmern dauerte trotz der bequemen Landungsbrücken doch bis gegen zehn Uhr. — Man kann sich leicht vorstellen, dass eine solche Zugabe zu einem Musikfeste eben so eigenthümlich, als unerwartet und erfreulich war.

Möge dieser Geist, der die Liebe und den Fleiss und den Ernst, mit denen man der Kunst huldigt, auf so geschickte und allgemein befriedigende Weise mit dem volksthümlichen festlichen Leben und Treiben zu verbinden weiss, in dem neuen musicalischen Städtebunde am Mittelrheine, der durch die Feier von 1860 die erste vierjährige Periode seiner Musikfeste vollendet hat (Darmstadt 1856, Mannheim 1857, Wiesbaden 1858 — im vorigen Jahre fiel das Fest wegen des Krieges in Italien aus), noch recht lange, wo möglich, auf immer, verbleiben und nicht nur als eine vergängliche Blüthe der ersten Jugend des Bundes der Geschichte anheimfallen!

Am zweiten Festtage brachte das Programm des Concertes: 1. Ouverture und eine Reihe von Scenen aus der Oper Alceste von Gluck; 2. *Kyrie eleison* ohne Instrumental-Begleitung von Palestrina; 3. *Ave verum corpus* von W. A. Mozart; 4. Sinfonie in *C-moll* Nr. V. von Beethoven. — Zweite Abtheilung: Die erste Walpurgisnacht von Göthe, Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Wenn der Opernmusik auf grossen Musikfesten ein Platz eingeräumt werden soll, so darf es natürlich nur solche sein, die das wahre Gepräge der Classicität trägt und die man auf den Bühnen selten oder gar nicht mehr hört. Beides ist bei den Gluck'schen Opern und namentlich bei der Alceste der Fall, die selbst in Berlin, wo die königliche Bühne lange Zeit noch die einzige Freistatt für diese Meisterwerke war, seit dem Scheiden der Milder-Hauptmann nicht mehr gegeben worden ist. Ausser diesen beiden Bedingungen scheint uns aber auch eine dritte wesentlich, nämlich die, dass, da man doch nicht wohl ganze Opern geben kann, die ausgewählten Stücke ein Ganzes bilden, welches den Inhalt des Drama's mit leichten Ergänzungen, die das Textbuch geben müsste, im Wesentlichen darstellen. Ein Anfang dazu, der jedoch keineswegs genügt, war hier durch die „Vorbemerkung" im Textbuche gemacht. Bei allen aufgenommenen Stücken müsste auch Act und Nummer der Partitur angegeben werden.

Die hier getroffene Zusammenstellung von Scenen brachte den ersten Act fast ganz (die Nummern 3—7, 12—15), also hauptsächlich die grossen Recitative und Arien der Alceste; vom zweiten Acte die Nummern 4—9, wobei namentlich die Tenor-Partie des Admet berücksichtigt worden. Von da fand aber ein starker Sprung auf die Erscheinung des Apollo und den Schlusschor der Oper Statt, wodurch die glückliche Wendung des Ganzen ohne alle Motivirung eintritt. Eine noch grössere Verkürzung (als sie schon Statt fand) des langen recitativischen Dialogs zwischen Admet und Alceste dürfte für die Aufnahme wenigstens der einen Arie des Hercules Raum geschafft haben, deren Inhalt einen vermittelnden Uebergang gebildet haben würde.

Frau Dustmann-Meyer sang die Recitative und Arien der Alceste sehr schön, mit edelstem dramatischem Ausdruck, und Herr Schnorr von Carolsfeld zeichnete sich im zweiten Acte besonders im Vortrage der Arien aus, der ihm begeisterten Applaus brachte.

(Schluss folgt.)

Pressel's neue Oper: „Die St. Johannisnacht"*).

„Die St. Johannisnacht", romantische Oper von Gustav Pressel, wurde zuerst am 24. und dann am 27. Juni in Stuttgart aufgeführt. Die Spannung auf dieses Werk war im Publicum keine geringe. Der Componist, der überdies auch der Verfasser des Textbuches ist, gehört einer ziemlich bekannten würtembergischen Familie an; er ist im Lande geboren, erzogen und gebildet—Schwabe im vollen Sinne des Wortes. Die Aufführung einer älteren, nur hier unbekannten Oper ist etwas ziemlich Seltenes; die Aufführung einer neuen, anderswo noch nicht gehör-

*) Aus den Wiener Recensionen, Nr. 29.

ten Oper ist ein merkwürdiges Ereigniss; aber die Aufführung eines neuen, noch nirgends bekannten, von einem Schwaben in Schwaben componirten Werkes, dessen Text ebenfalls vom Componisten herrührt — das ist etwas nicht Dagewesenes. Und wie hinderlich war es bis jetzt Herrn Pressel mit seiner Oper gegangen! Längst zur Darstellung angenommen, sollte die erste Aufführung im April Statt haben, unter Mitwirkung aller ersten Kräfte in den grösseren und kleineren Partieen. Aber im Buche des Schicksals war es anders beschlossen. Auf Allerhöchsten Wunsch wurden vor der Pressel'schen Oper Nicolai's „Lustige Weiber" studirt; damit ging der April vorüber und Pischek, der in jener die Hauptrolle singen sollte, in Urlaub. Im Monat Mai ging es endlich an die Proben, aber es stellte sich heraus, dass Mad. Marlow und Herr Sontheim, welche die kleinen Partieen zu übernehmen versprochen, für Anfang Juni Urlaub erhalten hatten, und da man sich nicht beeilte, die Oper bis dahin herauszubringen, so musste eine andere Besetzung erfolgen. Endlich, Anfangs Juni, noch ehe die halbe Stadt auf das Land geflogen, hoffte man die erste Aufführung zu ermöglichen; da erkrankte Herr Schütky, der indessen an Pischek's Stelle getreten war, und es trat noch eine Verzögerung ein, in deren Folge das Werk denn, wie ich schon mittheilte, erst ganz am Ende der Saison zur Darstellung kam. Alle vorerwähnten Umstände aber, statt, wie vielleicht Mancher befürchtet hatte, der Novität zu schaden, nützten ihr im Gegentheil beim Publicum. Es war viel die Rede von der Sache; man fand es auffallend, dass gerade bei dem Producte eines Landsmannes so viele Hindernisse auftauchen, während doch, wenn es sich um die Importirung fremder, oft sehr mittelmässiger Waare handle, alle Umstände leicht und schnell beseitigt würden, und wenn die Leute in einem fast überdies (wie hier durch die Landsmannschaft) gut empfohlenen Manne mit Recht oder Unrecht einen Zurückgesetzten sehen, dann hat derselbe gewonnen Spiel.

Dieses musste ich Ihnen vorausschicken, um die Erscheinung zu erklären, dass die „St. Johannisnacht" einen fast beispiellosen Success gehabt, einen Erfolg, der selbst durch den Umstand nicht beeinträchtigt wurde, dass die beiden ersten Aufführungen an zwei wunderschönen Abenden Statt fanden. — Dabei will ich jedoch nicht in Abrede stellen, dass das Werk selbst so angelegt ist, um einer günstigen Aufnahme wenigstens bei uns sicher zu sein. Man muss Herrn Pressel zugestehen, er kennt seine Leute. Der Schwabe ist leidenschaftlicher, enthusiastischer Verehrer von Liedern, namentlich von solchen, die in einem gewissen elegischen, ans Sentimentale streifenden Tone gehalten sind. Diese Vorliebe wird durch unsere Sänger-Gesellschaften, Liederkränze und Concerte genährt, und auch die Mitglieder unserer Oper kennen dieselbe so genau, als möglich. Herr Pressel nun hat sich einen Text geschrieben, dessen Mittelpunkt ein Lied bildet, das die aus Liebesgram verstorbene Geliebte des Helden oft gesungen haben soll. Dieses Lied, das bekannte „Mei Mutter mag mi net", ist mehrfach in Musik gesetzt worden, unter anderen auch vor etwa zehn Jahren von Herrn Pressel selber, und seine Composition desselben bildet nun das Haupt-Motiv der Oper, ähnlich wie „die letzte Rose" in der „Martha". Aber nicht genug damit. Herr Pressel hat auch andere, früher von ihm componirte Lieder in die Oper herübergenommen, der Melodie aber andere, der Handlung entsprechende Worte unterlegt, was zwar Manchem als ein etwas kühnes Treiben erscheinen wird, aber das Publicum nicht hindert, wie toll Beifall zu klatschen. Und um den Beifall scheint es Herrn Pressel vor Allem zu thun gewesen zu sein, was wir bei einem Anfänger, der sich zunächst einen Namen machen will, sehr wohl begreifen. Ausser den früher von ihm componirten Liedern befinden sich aber auch einige neue in der Oper, die mit den früheren das gemein haben, dass sie ausserordentlich melodiös sind und gleich beim erstmaligen Anhören ins Ohr fallen. Diese Lieder nun sind sämmtlich echt deutsch, d. h. es herrscht in ihnen der Ton vor, der auf das Gemüth wirkt, und desshalb packen sie den Hörer, besonders den schwäbischen, dessen Vorliebe dafür ich schon erwähnte. In so fern nun die „St. Johannisnacht" reich an Liedern ist, die theils von Einzelnen, theils vom Chor gesungen werden, in so fern ein deutsches Lied das Haupt-Thema bildet, und in so fern endlich die dem Texte zu Grunde liegende Idee eine echt deutsche ist (dass nämlich getäuschte Liebe im Grabe keine Ruhe finde, und in der Nacht von St. Johannis die Geister der treulos Verlassenen zurückkehren): in so fern kann man die Oper der Hauptsache nach eine deutsche nennen. Das schliesst aber nicht aus, dass die Ouverture französisch klingt und einige Nummern (besonders ein Duett und eine Tenor-Arie) ganz im italiänischen Stile geschrieben sind. Alles in Allem hat Herr Pressel gezeigt, dass er musicalische Gedanken hat, in einigen, doch nur in einigen, Nummern liess er uns sogar ein dramatisches Feuer erkennen, aber bis jetzt vermag er noch nicht, ein dramatisches Kunstwerk zu schaffen, weil er es nicht versteht, Charaktere musicalisch zu bearbeiten, und weil er von der Art und Weise, wie Ensemblestücke, Finales und dergleichen gemacht werden müssen, noch keinen Begriff zu haben scheint. Die „St. Johannisnacht" hat überhaupt nur ein Finale, das des ersten Actes, und dieses ist matt, ohne Feuer und effectlos. Der zweite Act schliesst mit einem wirklich gelungenen Terzett, der dritte mit einem Melodram, das völlig unbefriedigt lässt und in dem Zuhörer und

Zuschauer unwillkürlich die Meinung erwecken muss, Herr Pressel sei nicht im Stande gewesen, einen angemessenen musicalischen Schluss zu schreiben, obschon der Text ihm alle Veranlassung gegeben und die Situation fast nothwendig etwas Anderes verlangt hätte. Originel ist Herr Pressel nicht; Alles schon da gewesen, bis auf die häufige Anwendung des Blechs bei der Instrumentation, welche letztere übrigens effectvoll ist. Der Text gehört nicht zu denen, die völlig unsinnig sind, er hat sogar einen poetischen Grundzug; allein im Einzelnen muss man sich denn doch Mancherlei gefallen lassen. So erscheint im letzten Acte der Geist des vom Hauptbelden Oswald verlassenen Mädchens und befreit diesen aus dem Kerker; wenige Augenblicke nachher erscheint aber ein lebendes Mädchen, das ihn liebt und das in der Gestalt dieses Geistes ihn retten wollte. Der Moment, als sie den Kerker leer findet und den rechten und gerechten Geist leibhaftig vor ihrem Geliebten herschreiten sieht, ist mehr lächerlich als ergreifend. Das Publicum war nun aber keineswegs unserer Ansicht; es zeichnete beinahe durchgängig alle Nummern mit enormem Beifall aus, rief Herrn Pressel mehrfach hervor, und man kann selbst von Gebildeten ganz unverhohlen die Behauptung hören, das sei denn doch einmal ein Werk, das Jeder verstehe, und aus dem man etwas mit nach Hause bringe. Freilich sind dies dieselben, die in der „Zauberflöte" das Vogelfängerlied und im „Don Juan" den Menuett für das Beste halten.

Herrn Pressel gönnen wir gern seinen Erfolg. Möge er nur nie vergessen, dass er denselben nicht ausschliesslich dem inneren Werthe seines Werkes verdankt, sondern zum Theil solchen Umständen, die wir auf gleiche Stufe stellen mit der fast so sehr beliebten Reclame. Die Aufführung war zum Theil recht lobenswerth. Chöre und Orchester waren sichtlich bestrebt, ihrerseits zum Erfolg beizutragen, und die Intendanz hat jedenfalls an dieser Oper, für deren äussere Ausstattung sie keinen Groschen ausgegeben, einen besseren Fang gemacht, als an mancher anderen, für deren Inscenirung Tausende recht eigentlich zum Fenster hinausgeworfen werden.

Ueber den Katalog von Schumann's Werken.

An dem „Thematischen Verzeichnisse sämmtlicher in Druck erschienener Werke Robert Schumann's", Leipzig, bei J. Schubert & Comp., Preis 3 Thlr. (!), vermisst Dr. Ed. H.(anslik) in Nr. 28 der Deutschen Musik-Zeitung in Wien zuerst, dass es nicht ganz vollständig ist. „Die in Wien wiederholt aufgeführten Chöre: Die Nonne, Das Schifflein, Der Gänsebube, Der Schmied u. A., fehlen. Die erste Eigenschaft jedes Katalogs ist aber Vollständigkeit. Dieser Vollständigkeit zu Liebe hätte der Verleger ohne Weiteres die Herausgabe des gesammten Nachlasses abwarten oder wenigstens ein genaues Verzeichniss desselben sich verschaffen sollen.

„Ferner vermisst man schmerzlich bei den Vocal-Compositionen die Namen der Dichter. Die Verlagshandlung hat hierin leider den Mendelssohn-Katalog sich zum Vorbilde genommen, welcher ausser den Dichternamen überdies noch die Dedicationen unterdrückt. Bei Componisten, welche ihren poetischen Honig mit so wählerischer Einsicht sammelten, wie Mendelssohn und Schumann, ist diese Kenntniss von Belang. Die Dichternamen gehören zur Charakteristik jedes grossen Lieder-Componisten. Am allerwenigsten durften sie bei ganzen Lieder-Cyklen desselben Dichters fehlen. Es ist unverzeihlich, wenn ein Katalog so hervorragende und durch die Persönlichkeit des Poeten so schlagend charakterisirte Liedergruppen wie den Eichendorff'schen Liederkreis, Op. 39, oder den Heine'schen (Op. 24) einfach als „„Liederkreis"" aufführt, bei dem Cyklus „„Frauenliebe und Leben"" den Namen Chamisso's, bei dem „„Minnespiel"" jenen Rückert's verschweigt. Ja, diese Abneigung gegen alle Dichter verleitet die Verlagshandlung mitunter zu offenbaren Fälschungen der Titel. So heisst z. B. Schumann's 35. Werk keineswegs „„Liederreihe"", wie der Katalog fabelt, sondern „„Zwölf Gedichte von Justinus Kerner"". Was der Katalog schlechtweg als „„12 Lieder"" verzeichnet (Op. 37), führt in Wirklichkeit den Titel: „„Zwölf Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling von Robert und Clara Schumann"". Schumann hat keine Novellen Op. 21 geschrieben, wie der Katalog meint, sondern „„Noveletten"". Von Druckfehlern wie das wiederholte „„Hetarte"", statt Astarte u. dgl., wollen wir kein Aufhebens machen, so leicht sie bei einiger Sorgfalt zu vermeiden waren.

„Zu einem unschätzbaren historischen Documente würde ein solcher Katalog, wenn jedem Werke zugleich die Jahreszahl des Erscheinens beigefügt wäre. Auf den Notenheften selbst dürfte diese Einführung so lange ein frommer Wunsch bleiben, als die Rücksicht auf Mode und Speculation dem wissenschaftlichen Interesse vorangeht; allein ein Gesammt-Katalog sollte wohl durch diesen leicht herzustellenden Nachweis geziert und vervollständigt sein*). Von einer Publication, welche (bei übrigens geringer innerer Schwierigkeit) so viel Fleiss und Musse erheischt, wie ein Themen-Katalog, erwartet man mit Recht etwas

*) Seit Jahren auch von uns bei den Anzeigen der Kataloge von Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn u. s. w. beantragt, aber vergebens! Die Redaction.

Tadelloses, ganz abgesehen von dem hohen Preise, welcher dem Käufer überdies ein materielles Recht zu solcher Erwartung gibt."

Ueber das Verhältniss Schumann's zur Programm-Musik äussert sich Ed. H. am Schlusse des Aufsatzes sehr richtig: „Der poetischen Anregung, die ihm etwa von aussen kommt, öffnet Schumann sich willig, allein nie verfällt er der Thorheit, den Gegenstand dieser Anregung zum Programm zu erheben. „„Man irrt gewiss,"" schreibt er selbst, „„wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, Dies oder Jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen*); doch schlage man zufällige Eindrücke und Einflüsse von aussen nicht zu gering an."" „„Ein nicht gutes Zeichen für die Musik bleibt es immer, wenn sie einer Ueberschrift bedarf; sie ist dann gewiss nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine andere Vermittlung angeregt. Dass unsere Kunst gar Vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer wird es läugnen? Die aber, welche die Wirkung und den Werth ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe, sie brauchen nur die Ueberschriften wegzustreichen."" Man mache mit Schumann'schen Stücken, z. B. mit den Phantasiestücken oder den Waldscenen diese Probe, und es wird ohne den Titel jedenfalls ein in sich einheitliches, ohne Weiteres verständliches, musicalisch schönes Tonstück bleiben. Das Gegenstück hierzu, Instrumental-Compositionen „neudeutscher" Factur, denen mit ihrem Titel und Programm jeder Schein logischen Zusammenhanges genommen ist, brauchen wir den Lesern einer Musik-Zeitung nicht erst namhaft zu machen. Auch ist nicht zu vergessen, dass Schumann zwar Ueberschriften über kleineren Stücken anwandte (denn solche lassen der Phantasie des Hörers noch immer ziemliche Freiheit), allein niemals ein förmliches Programm, welches das Verhalten des Hörers Satz für Satz, wenn nicht gar Tact für Tact mit sclavischer Engherzigkeit vorzeichnet. Von dieser Seite also werden die Zukunftsmusiker niemals ein Recht ableiten können, Schumann's Namen auf ihr Banner zu setzen. Ein Coincidenzpunkt, in welchem Schumann mit der Zukunftsmusik, speciel mit Richard Wagner, zusammentrifft, ist allerdings vorhanden, allein er liegt unseres Erachtens ganz wo anders, nämlich in der Oper Genovefa. In diesem mit grösster Hingebung gearbeiteten Werke legte Schumann das Hauptgewicht mit einer oft peinlichen Absichtlichkeit auf den dramatischen Ausdruck. Die einzelnen Nummern begeben sich ihrer Abgeschlossenheit und fliessen unmittelbar in einander über; die üblichen festen Formen sind (mit Ausnahme einiger Lieder und Chöre) vermieden, so dass jeder Act beinahe wie Ein grosses Finale sich darstellt. Da Schumann sich Jahre lang mit dieser Oper trug, ist es schwer zu sagen, in wie fern vielleicht R. Wagner's Beispiel darauf Einfluss hatte; immerhin kann der „Tannhäuser", dessen Aufführung in Dresden 1844 und 1845 Schumann beiwohnte, einen bestärkenden Einfluss auf die in Schumann schon schlummernde Idee geübt haben. Diese (unglückselige) Idee von der Entfernung des Recitativs und der Auflösung der compacten Musikformen in gleichmässig fortspinnende Arioso's hatte Schumann bekanntlich schon in seiner „Peri" (1843—44) freilich mit ungleich musicalischerem Sinne ausgeführt. Immerhin erscheint durch die Uebertragung dieses Stils auf die Bühne „Genovefa" als dasjenige Werk Schumann's, welches den Zukunftsmusikern ein scheinbares Recht gibt, diesen Meister zu den Ihrigen zu zählen, was bekanntlich mit grossem Eifer versucht wird. Der Musiker braucht indess nur ein beliebiges Stück aus der „Genovefa" zu lesen, um zu erkennen, wie hoch der musicalische Theil dieser Oper über der Musik Richard Wagner's steht."

*) So allgemein, wie Schumann dieses ausspricht, können wir ihm nicht beipflichten. Es gibt leider Componisten, die wirklich so verfahren und sich sogar darauf etwas zu Gut thun Dass ihre Absicht alsdann eine „elende" ist, damit sind wir vollkommen einverstanden. Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Capellmeister F. Hiller wird auf wiederholte Einladung des Comite's des niederländischen Musikfestes der *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* (den 9.—11. August) nach Arnheim gehen, um dort die Aufführung seiner „Lorelei" zu dirigiren.

In der letzten Versammlung der musicalischen Gesellschaft hörten wir zwei recht interessante symphonische Bearbeitungen zweier Sonaten für Clavier und Violine von Beethoven (Op. 30, Nr. 3, *G-dur*, in Druck erschienen bei Heinrichshofen in Magdeburg, Preis in Stimmen 3 Thlr. 10 Sgr. — und Op. 12, Nr. 3, *Es-dur*, Manuscript) von Hubert Ries, die mit grossem Beifall aufgenommen wurden. Lässt man das Princip solcher Bearbeitungen einmal gelten, das freilich vor dem strengen Richterstuhle der Kunst kaum bestehen dürfte, so sind diese Uebertragungen von H. Ries von ähnlichen Arbeiten, die wir kennen gelernt haben, die besten; sie sind mit grosser Geschicklichkeit und Orchesterkenntniss gemacht und bieten oft ganz überraschende Wirkungen dar. Die Schlusssätze dürften sich in der Sinfoniefassung am besten ausnehmen Im Ganzen geben wir der Bearbeitung der *G-dur*-Sonate den Vorzug; die *Es-dur*-Sonate hat namentlich in ihrem ersten Satze doch einen zu entschiedenen Solo-Charakter für beide Instrumente.

In dem Freitags-Concert der Dickopf'schen Capelle unter Direction des Herrn Peters wurde eine Ouverture von Schindelmeisser über Silcher's Melodie zu Heine's „Lorelei" gespielt, welche, ohne grosse Ansprüche zu machen, ein recht artiges Gelegenheitsstück ist und den Instrumental-Vereinen, da die Ausführung

nicht schwer ist und keine grosse Orchesterbesetzung erfordert, willkommen sein wird.

Signora **Ristori** hat hier zwei Vorstellungen gegeben, die **Medea** und die **Maria Stuart**. Die grosse Künstlerin hat das kleine Publicum, das im Theater anwesend war, entzückt und begeistert, und die Erfahrung mitgenommen, die wir längst gemacht haben, dass der bei Weitem grösste Theil der Bevölkerung von Köln keinen Sinn für das recitirende Drama als Kunstwerk hat. — Und für die Oper? — Ei nun: die treffliche italiänische Operngesellschaft des Herrn **Merelli** hat nach ihrer Rückkehr von Frankfurt am Main wieder drei Vorstellungen gegeben: den **Barbier von Sevilla**, **Die heimliche Ehe** von **Cimarosa**, **Don Pasquale** von **Donizetti**, wird aber Sonntag den 5. August mit **Lucrezia Borgia** schliessen. Trotz der vortrefflichen Leistungen der einzelnen Künstler, der Damen **Lorini-Mariani**, **Vietti** und **Isabella Incii**, der Herren **Galvani**, dessen Vortrag der Serenade für Tenor in Don Pasquale allein alle Welt entzücken muss, **Squarcia** (Bariton) und **Mazetti** (Bass-Buffo), und des ausgezeichneten Zusammenspiels aller, trotz des allgemeinen Beifalls bei Musikern und Dilettanten war das kleine, aber sehr hübsche Theater in der Schildergasse doch niemals auch nur halb besetzt! — Und Köln will ein Theater bauen, das 1800—2000 Zuschauer fassen soll!! Für wen??

---

‡ **Regensburg**, im Juli. Ueber Kirchenmusik. Da über die Beschlüsse des Provincial-Conciliums zu Wien im Jahre 1858, die sich auf Kirchenmusik beziehen, seither viel Irrthümliches und Ungehöriges in den öffentlichen Blättern verbreitet worden ist, so folgt hier der Inhalt derselben aus den jetzt veröffentlichten *Acta et Decreta* des Concils. Hier heisst es S. 121 in dem Capitel *De cantu ecclesiastico et Musica* nach einer aus der biblischen Geschichte des alten Testaments geschöpften Beweisführung für den Gebrauch des Gesanges und der Musik beim Gottesdienste und ihre Herüberziehung in die heilige Liturgie der Kirche unter Anderem: „*Vocum modulatio et organorum* (d. h. die Musik der Stimmen und Instrumente) sollen bewirken, dass der Sinn für die heiligen Worte höher sich schwinge, dass sie tiefer und inniger auf Herz und Seele einwirken. Alles Weltliche und Theatralische, das mehr zur Erweckung und Nährung sinnlicher Leidenschaften als der heiligen Liebe diene, solle ausgeschlossen bleiben. Eben so dürfe der Gesang bei den heiligen Geheimnissen nicht zu einem profanen Schauspiel dienen. Da die Laien nicht gut vom Chor entfernt werden können, sollen doch solche fern gehalten bleiben, deren Ruf irgendwie befleckt ist. Schulen zur Heranbildung von kirchlichen Sängern, wenn sie *rite* geordnet sind, befördern sehr die Zierde des göttlichen Cultus; daher sollen sie, wenigstens an Kathedralkirchen, wo sie auch schon sind, vergrössert, wo sie fehlen, eingerichtet werden."

Wien. Der als Componist bekannte Musicalienhändler in Graz, Karl Evers, erhielt für die Widmung seines Werkes „*Chansons d'amour*" von dem Sultan das Officierskreuz des Medschidie-Ordens, welches ihm durch die k. k österr. Internunciatur zugeschickt wurde.

Petersburg. In den kaiserlichen Theatern werden sämmtliche Orchester nach der neuen französischen Normal-Stimmgabel eingerichtet. Am 1. September tritt diese neue Einrichtung ins Leben, und General Lwoff erhielt vom Kaiser die Summe von 45,000 Frcs. zur Vertheilung an die Musiker behufs Anschaffung jener Instrumente, welche die neue Maassregel erfordert. — Das Theater der Grossherzogin Marie, ehemals *Théâtre du Cirque*, ist nunmehr fast vollendet. Dem Vernehmen nach soll es zunächst für die Aufführung „russischer Opern" bestimmt sein. „Der Gefangene im Kaukasus", das Erstlingswerk des Garde-Officiers Kui, soll die Eröffnungs-Vorstellung bilden.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 33. **KÖLN, 11. August 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Das vierte mittelrheinische Musikfest.

[V. Sinfonie von Beethoven — Mendelssohn's Walpurgisnacht.]

(Schluss. S. Nr. 32.)

Nach der Alceste folgten die kirchlichen Gesangstücke: ein *Kyrie* von Palestrina (*a capella*) und das *Ave verum* von Mozart, über deren schönen, ausdrucksvollen Vortrag wir uns schon oben (S. 251) ausgesprochen haben. Die Wirkung war um so überraschender, als beide Stücke, von einem kleinen Chor gesungen, in der Regel mehr Eindruck machen. Es machte dem Publicum eben so wie den Sängern Ehre, dass es diese Gesänge da capo verlangte; wir glauben und hörten von Vielen, dass man damit beide Stücke meinte, es wurde indess nur das *Ave* wiederholt, obwohl der Vortrag des *Kyrie* in Bezug auf zarte Nuancirung und Piano den Preis verdiente.
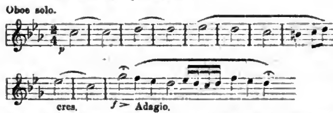
Hierauf wurde Beethoven's fünfte Sinfonie in *C-moll* mit den vortrefflichen Orchesterkräften in ihren drei letzten Sätzen präcis, grossartig und schwungvoll ausgeführt, und erregte am Schlusse einen so anhaltenden Beifallssturm, wie kein anderes Musikstück an beiden Festtagen. Auch wir stimmten mit Freuden in den allgemeinen Applaus ein, da uns die richtigen Tempi und die treffliche Ausführung des Andante, Scherzo und Finale, in denen einige Stellen (z. B. das Trio des Scherzo mit den dieses Mal nicht dumpf, sondern sehr deutlich, barsch und vernehmlich grollenden und rollenden Bässen, die einzelnen Triolen-Figuren der Saiten-Instrumente im Finale u. s. w.) so vorzüglich herauskamen, wie wir sie kaum noch gehört hatten — Paris nicht ausgenommen, wo bei gleicher Deutlichkeit der Bässe dieselbe Kraft nicht vorhanden ist, die hier entwickelt wurde —, da uns, sagen wir, diese Ausführung der drei letzten Sätze für das leider maasslos überhetzte Herabspielen des ersten Satzes, des originellsten und genialsten der ganzen Sinfonie, entschädigte.

Es ist uns rein unbegreiflich, dass es möglich ist, das Tempo dieses Satzes so unverantwortlich zu vergreifen, wie es leider noch oft geschieht! Ein solches Presto lässt, abgesehen von der dabei gar nicht zu vermeidenden technischen Mangelhaftigkeit der Ausführung, keine Spur von der tiefen, dämonisch-tragischen Intention des Tondichters aufkommen. Wir sind nicht gesonnen, hier zu wiederholen, was wir schon so oft über den Vortrag der *C-moll*-Sinfonie, und namentlich des ersten Allegro, gesagt haben, am ausführlichsten in Nr. 43 dieser Zeitung vom Jahre 1857 —: es wäre doch nur Danaiden-Arbeit! Denn wir haben die bedauerliche Erfahrung gemacht, dass sehr viele von denjenigen, die durch ihre Stellung am meisten aufgefordert, ja, verpflichtet wären, dergleichen Analysen über technischen und geistigen Vortrag unserer berühmtesten Tonwerke zu beachten, mit der Partitur in der Hand zu studiren und sie entweder zu widerlegen oder zu befolgen, dass diese dergleichen Aufsätze gerade am wenigsten lesen.

Der Egoismus und der Eigendünkel, was freilich ein noch zu bescheidenes Wort für *suffisance* ist, haben in neuerer Zeit bei den Tonkünstlern dermaassen überhand genommen, dass nicht nur von Autorität und deren Beachtung keine Rede mehr ist, sondern dass Keiner sich mehr belehren oder von Anderen eines Besseren überzeugen lassen will; das hält er für eine Schande! und den alten Philosophen, der da sagte, „sein grösstes Wissen sei das, dass er nichts wisse", erklärt er für einen Schwachkopf ohne Charakter. O, die Geschichte unserer Tage hat davon bei Virtuosen und Dirigenten merkwürdige Beispiele aufzuweisen! Nur ein Pröbchen. Ein Künstler, der auf dem Wege zur Berühmtheit ist, hatte den wohlbegründeten Rath eines älteren Kenners über den Vortrag irgend eines Musikstückes, ich glaube, es war ein Violin-Quartett, befolgt, und als ihm der letztere darüber sein Compliment machte, erwiderte er: „Glauben Sie ja nicht, dass ich das

Ihretwegen gethan habe: ein Künstler muss selbst wissen, was er zu thun hat!"

Wir sind weit entfernt, Herrn Marpurg in die Kategorie solcher Egoisten zu setzen; wir sagen nur, dass ihm alle früheren Besprechungen über die *C-moll*-Sinfonie wahrscheinlich unbekannt geblieben sind, sonst hätte er sicher das Tempo des ersten Allegro anders genommen und die Tactpause S. 36 der Partitur (Breitkopf & Härtel) und die zwei Tacte im Scherzo S. 108 weggelassen. So aber hörten wir diese wieder, als wäre nie etwas darüber geschrieben und sie nicht bereits längst urkundlich und rhythmisch als unmöglich erwiesen (vgl. Rhein. Musik-Zeitung, 1852, Nr. 46). Zu den Belegen für die Nothwendigkeit eines gemässigten Zeitmaasses des ersten Satzes, welche in dem oben erwähnten Aufsatze (1857, Nr. 43) bereits gegeben sind, führen wir hier nur noch die Melodie der Oboe an, welche nach der Durchführung im zweiten Theile bei der Wiederaufnahme des Thema's zu diesem selbstständig hinzutritt:



Wen diese seelenvolle Melodie allein mit ihrem Schmerzensschrei, der sich in der Adagio-Cadenz in Wehmuth verhaucht, nicht auf den Weg zum wahren Tempo des ganzen Satzes führt, dem ist eigentlich nicht zu helfen. Aber freilich, man hört in der Regel nichts weiter von dieser Melodie, als die Fermate, weil die Saiten-Instrumente sie übertönen, zumal wenn sie, wie man oft hört, aus eigener Begeisterung (?) das Crescendo schon zwei Tacte früher, als es sein soll, anfangen!

Was das rein Technische betrifft, abgesehen von dem charakteristischen Vortrage, so wird mir vielleicht entgegnet, dass jeder Orchesterspieler in unseren Tagen keine Schwierigkeiten in diesem Satze finde. Ich frage dagegen jeden urtheilsfähigen Zuhörer und die ausführenden Violinisten selbst, ob bei einem solchen Tempo, wie es genommen wurde, die drei Achtel des Haupt-Motivs so detachirt herausgebracht worden sind, wie es sein muss, ob sich dieselben so von der halben (oder überhaupt ersten Note) des folgenden Tactes abgesetzt haben, wie es sein muss, ob der von Beethoven beabsichtigte wirkungsvolle Contrast (S. 17—19 der Partitur) zwischen drei und zwei Achteln:

più f ff etc.

zu hören gewesen, endlich ob sie die Figur:

und so weiter so gespielt haben, wie sie bezeichnet ist — von der Hast zu schweigen, mit welcher die Hörner ihre drei Achtel überstürzen mussten, während bei der grossen Fermate (nach der Durchführung) die Trompeten und die Pauken nur schmetterten und wirbelten, ohne die gewaltige Wirkung der deutlich abgesetzten Noten:

ff sfz tr

hören zu lassen.

Wir sagen dies alles wahrlich nicht, um zu kritisiren und zu mäkeln, sondern um der Ehrfurcht willen, die man Beethoven bei jeder Note und bei jeder Intention schuldig ist. Es liegt im Wesen der Sache, dass überall, wo sich das Gewöhnliche des Erhabenen bemächtigt, dieses in die Sphäre von jenem herabgezogen wird; darum werden Aufführungen von Meisterwerken in Garten-Concerten und auf Paradeplätzen die Tonkunst eben so wenig fördern, wie Copieen die Malerei und gebrannte Thonfiguren die Sculptur. Dem Eindringen der dadurch hervorgerufenen Nachlässigkeiten und Fehler entgegen zu wirken, ist heilige Pflicht der Künstler, zumal bei Aufführungen an Musikfesten, von denen aus eine zahlreiche Menge das Falsche wie das Richtige weiter trägt.

Die zweite Abtheilung brachte „Die erste Walpurgisnacht" von F. Mendelssohn-Bartholdy.

So oft wir dieses Werk hören, bedauern wir jedes Mal, dass Mendelssohn die romantische Richtung in der Musik verlassen hat, um sich der kirchlichen fast ausschliesslich zu widmen. So hoch wir seine Oratorien und Psalmen schätzen und sie täglich höher schätzen lernen, so glauben wir doch, dass seine Natur ihn eigentlich zum Romantiker bestimmt hatte, wie das seine Ouverture und Musik zum Sommernachtstraum, die anderen Ouverturen, namentlich die Hebriden, das Clavier-Quartett, das *G-moll*-Concert, die *A-moll*-Sinfonie offenbaren. Hält man von seiner Vocalmusik die Walpurgisnacht, eine grosse Anzahl seiner Lieder und das Finale aus der Lorelei zusammen, so wird man kaum zweifeln können, dass er, wenn er an dieser Richtung festgehalten oder sie neben der anderen mit derselben Liebe gepflegt hätte, mit C. M. von Weber und Heinrich Marschner eine Zierde der echt deutschen, volksthümlichen Oper geworden sein würde.

Die „Walpurgisnacht" ist uns desshalb als ein Werk voll jugendlicher Phantasie, das einer begabten Künstlernatur in ursprünglicher Frische entquollen, gar lieb und

theuer. Obwohl sie erst 1844 und als Opus 60 erschien (zum ersten Male aus dem Manuscript am 2. Febr. 1843 in Leipzig aufgeführt), so schrieb sie Mendelssohn doch schon 1831 in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, in den Frühlingsmonaten des italischen Himmels während seines Aufenthaltes in Rom. Um unsere obige Behauptung zu rechtfertigen, braucht man nur auf die Musik zur ersten Scene, von da an, wo die Ouverture den „Uebergang zum Frühling" andeutet, bis zum Schlusschor derselben: „Hinauf nach oben! So wird das Herz erhoben!" zu verweisen. Die milden Lüfte wehen uns an, das Leben der Natur erwacht, die Stimme eines Jünglings und der Chor der Jungfrauen geben den Gefühlen Ausdruck, welche schon die einzelnen melodischen Rufe der Hörner und Clarinetten verkündeten; aber in der Brust des jungen Druiden bricht auch ein neues Seelenleben auf, die Begeisterung für den alten Glauben, der zusammengewachsen ist mit der Liebe zu Vaterland und Freiheit und mit dem Hass gegen die Eroberer. Seine glühende Aufforderung erklingt, im Symbol der „Flamme" das Opfer des „reinen Herzens" dem Gott, den sein Volk begreift, zu bringen, und im Ausbruch einer lange unterdrückten, von Gewalthabern niedergehaltenen Freude erhebt sich das Volk zur That: „Hinauf! Hinauf!" — Welch eine Introduction zu einer romantisch-heroischen Oper, deren Handlung in die Zeit der Kämpfe zwischen den Franken und Sachsen fiele!

Die Ausführung des Werkes zeigte als eine in Chor und Orchester sehr gelungene zum Schlusse des Festes die vorzüglichen musicalischen Kräfte des Vereins noch einmal in vollem Lichte. Die beiden Haupt-Solo-Particen sangen die Herren Schnorr und Stockhausen; letzterer, aus dem Bade Kreuznach als Zuhörer anwesend, trat aus Gefälligkeit an die Stelle des Herrn Kindermann, welcher heiser geworden war. Da diese Aenderung erst während der Pause zwischen den beiden Abtheilungen des Concertes eintrat, so musste sie allerdings dem Publicum angezeigt werden. Dies hätte aber vor der Ouverture geschehen müssen, nicht nach derselben, wo, da sie unmittelbar in Nr. 1 übergeht, durch die Bekanntmachung eine arg prosaische und höchst unästhetische Unterbrechung des Musikstückes veranlasst wurde. Uebrigens reichte Stockhausen's Stimme, seinen Vortrag der Partie des Priesters in allen Ehren, für den grossen Raum nicht aus. Das Tenor-Solo führte Herr Schnorr, der überhaupt in heroischen Partieen ausgezeichnet ist, wozu ihn sein mächtiges Organ besonders befähigt, vorzüglich gut aus.

Das zahlreiche Publicum bekundete am Schluss durch langen Applaus seine Befriedigung über das ganze Fest. Herrn Capellmeister Marpurg wurden Hochs und Bekränzungen zu Theil, und Se. K. Hoheit der Grossherzog von Hessen hatte ihn durch Verleihung der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet. In dem Begleitschreiben äussert der Minister Freiherr von Dalwigk sich schliesslich, „dass Se. Königliche Hoheit um so freudigeren Antheil an dem Feste genommen, je mehr Allerhöchstsie überzeugt sind, dass das vierte mittelrheinische Musikfest ein Denkmal bleiben wird für den altberühmten Kunstsinn und den feinen Geschmack der Stadt Mainz und ihrer wackeren Bewohner."

Der musicalische Theil des Festes war mit dem Ende des zweiten Concertes Montag Abends beendet. Eine Menge der Festgenossen benutzte den schönen Abend zu einer Fahrt nach Wiesbaden, sah sich dort das Feuerwerk an, das am Vorabende des Geburtstages des Herzogs von Nassau abgebrannt wurde, und kehrte zum Balle zurück, der in der schnell zum Tanzsaale umgeschaffenen Fruchthalle bis an den Morgen dauerte.

Ein drittes Concert, in welchem die künstlerische Virtuosität vertreten wäre, findet bei den mittelrheinischen Musikfesten nicht Statt. Dagegen war der Dinstag in Mainz noch ganz dem volksthümlich heiteren Treiben bestimmt, das zu einer Eisenbahnfahrt nach Budenheim und dem Leniaberge (mit herrlicher Aussicht über den Rhein hin) und vollends am Abende auf der glänzend beleuchteten „neuen Anlage" Tausende von Menschen versammelte.

Die Gesammtkosten des Festes sollen sich auf 28,000 Fl. belaufen haben, zu denen, was rühmenswerth zu erwähnen, die Stadtcasse 4000 Fl. beigetragen und Privatleute einen etwaigen Verlust mit 8000 Fl. durch Unterzeichnung gedeckt hatten. Der Besuch war aber so zahlreich, dass diese Bürgschaft wohl nicht in Anspruch genommen zu werden brauchte.

Jedenfalls hat Mainz sich in glänzender Weise um das Fest verdient gemacht, und die Thätigkeit und Umsicht des leitenden Comite's, an dessen Spitze Herr Franz Schott stand, hat sich den aufrichtigsten Dank aller Kunst- und Festgenossen erworben. L. B.

Zur musicalischen Temperatur.

In neuester Zeit spielt die Temperatur-Frage wieder eine Rolle. Es wird ohne Weiteres der Stab über ein System gebrochen, das sich beikommen lässt, die Temperatur als etwas Wesentliches zu betrachten.

So äussert sich die „Deutsche Musik-Zeitung" in ihrer Kritik *) über die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann folgender Maassen: „Das Zwölfton-System, nach

*) Der wir im Ganzen vollkommen beistimmen.
Die Redaction.

[*]

welchem *cis* und *des*, *eis* und *f* als identisch betrachtet werden, ist ein irriges. Ein System lässt sich nur auf das innere Wesen einer Sache gründen, das ist aber in der Musik nimmermehr die Temperatur, welche nur ein äusserer Nothbehelf genannt werden kann, um die Unvollkommenheit der Musik-Instrumente weniger fühlbar zu machen, ein Nothbehelf, dessen Möglichkeit glücklicher oder unglücklicher Weise durch die Stumpfheit des menschlichen Gehörsinnes gegeben ist. Die wahre und ideale Beschaffenheit der Musik kennt keine Temperatur, hier herrscht Reinheit. — Unreinheit ist nur dort gültig, wo sie hingehört, wo die Natur sie hinstellt, nicht, wo der Mensch sie macht." — — „Dass aber die Theorie die Unwahrheit oder Unvollkommenheit zur Basis nehmen müsse, heisst so viel, als die Sünde zur Grundlage der Moral machen." — An einem anderen Orte spricht der Kritiker Folgendes: „Kann man auch kein unbedingter Gegner der Enharmonik sein, eben weil die Meister auf Grundlage des im Gebrauch festgestellten temperirten Systems sehr viel Geistreiches aus ihr herausgebildet haben, so ist der Missbrauch doch verwerflich" u. s. w.

Wenn wir recht verstehen, so handelt es sich in diesem Streite nicht sowohl um das leidige *Fait accompli* der Temperatur und deren theoretische Zulässigkeit, als vielmehr um deren Missbrauch. Es ist ein Streit der Praxis, der sich hinüberspielt auf das Feld der Theorie. Denn was Herr S. B. sonst sagt, unterschreiben wir gern, nämlich: „Der Missbrauch sei verwerflich und am allerschädlichsten den Producten selber. Was fortwährend reizen und packen will, reizt und packt gar nicht. Was fortwährend geistreich sein will, wird zuletzt läppisch, und was überklug ist, wird nicht verstanden und geht aus Mangel an Theilnahme den Weg alles Fleisches."

So wahr dies alles und so wenig neu zugleich, so sollte Herr S. B. doch den alten Spruch kennen: *Abusus non tollit usum**). Ein Raphael und ein Stümper in der Malerei bedienen sich doch des nämlichen Materials; noch Niemandem aber ist es eingefallen, der Malerei den Vorwurf zu machen, dass sie ihren Pinsel nicht taucht in die Farben-Harmonie des Urlichts, dass sie sich mit armseligen Surrogaten behelfen muss. So bleibt sich das Tonmaterial auch gleich, wer immer es braucht, ob ein Mozart oder der ärgste Stümper; warum also gelegentlich eines Streites über den „richtigen Gebrauch" dieses Tonmaterials Steine werfen auf die Theorie der Enharmonik überhaupt? warum also die Frage aufwerfen aus einem „Missbrauch derselben", ob sie überhaupt zu Recht bestehen, oder ob sie bloss geduldet werden dürfe?

Hat unsere Musik gewonnen oder verloren durch die Enharmonik? Ist diese Errungenschaft nur eine Pseudo-Errungenschaft, so schaffe man sie ab; ist sie aber ein Gewinn, warum undankbar stets darauf schmähen? Wir sehen, wie weit wir kommen durch unsere absolute reine Akustik; sie ist unpraktisch; wesshalb also schwärmen für das absolut Unerreichbare? Die absolute Idealität bleibt etwas Unerreichbares in unserer Zeitlichkeit; wie all unser Wissen nur Stückwerk, so klebt auch unserem Können dieser Makel der Unvollkommenheit an.

Wer hätte bis jetzt ein absolut reines Orchester gehört? welches Tonstück ist je metronomisch richtig zu Ende gespielt worden? Ein ganzes Regiment vermag nicht rhythmisch präcis im Tacte zu marschiren, so wie das Echo einen Ton sicher um eine Schwebung tiefer zurückwirft. Alle diese offenbaren Mängel streiten eben so gut gegen die Idealität unserer Musik, und es ist die Frage, ob nicht die Enharmonik es ist, die durch ihre Begränzung der musicalisch unfassbaren Idealität unseres Tonsystems unsere Musik erst praktisch gemacht hat.

Unser Ohr hat das Bestreben, jeden Leiteton etwas schärfer zu markiren; nun aber kann jeder unserer zwölf Töne in diesen Fall kommen. Beispiel die beiden Töne *h* und *f*.

Im Beispiel a. bildet *h* diesen Leiteton; im ersten Falle bilden die beiden Töne den Tritonus *f h* = $\natural 4$, im zweiten Falle die beiden Töne die so genannte falsche $\overset{\frown}{5}$, — in beiden Fällen ist *h* der Leiteton.

Unter b. ist jetzt *f* dieser Leiteton, wie unter c. und d.; unter b. ist der Orthographie nicht Rechnung getragen, wie unter c. und d. — Das Clavier kennt, wie wir wissen, trotz der verschiedenen Orthographie diesen leisen Unterschied nicht. Unser Gefühl substituirt trotz der Enharmonik dieser beiden Töne diese mangelnde Schwebung; der Unterschied ist in der That ein wesentlicher, es ist nämlich bald *f*, bald *h* Leiteton, wir sehen nur zweierlei Schritte. Zugegeben, die leise Schwebung in beiden Fällen liesse die beiden Töne *f* und *h* als verschieden erscheinen, wie wissen wir den Unterschied hinzustellen zwischen *fis* und *ges*? Wir sind *a tempo* in *fis* oder *ges*. Hätte ein Violinist den
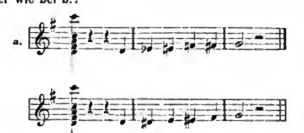
*) Hier thut der Herr Verfasser Herrn S. B. Unrecht, denn dieser sagt ja S. 243 ausdrücklich: „Wer die wirkliche Berechtigung der Enharmonik kennen lernen will, der studire die immer wieder jugendlich wirkenden Werke der Meister; er sehe, wann und wo sie von diesem äussersten Mittel Gebrauch gemacht haben." Die Redaction.

Unterschied beider Töne noch so gewissenhaft markirt, so weiss er am Ende nicht, ob er in *fis* ist oder in *ges*.

Er müsste sonach jeden der beiden Töne drei Mal verschieden nehmen: ein Mal *h* als Leitelon scharf, dann als *ces* herabschwebend für *b* und als *h* für *ais*; eben so *f* herabschwebend für *c*, dann aber scharf als Leitelon für *ges*, aber auch als *eis* für *fis*. Welcher Violinist könnte diese sechsfache ideelle Verschiedenheit dieser zwei enharmonisch temperirten Töne zu Gehör bringen? Ja, selbst für die Violine ist eine durchgehende ideelle Reinheit *a priori* schon eine Unmöglichkeit. Müssen wir nicht vielmehr der Temperatur verpflichtet sein, dass sie uns für je drei Töne nur Einen gegeben?

Es ist die grosse Frage, ob nicht die Temperatur vielmehr, durch das Ohr des Menschen geleitet, schon als unabweisbare Nothwendigkeit in der Musik liegt. Es dürfte nicht Stumpfheit zu nennen sein, als vielmehr Feinheit, da sich herausgestellt, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen *fis* und *ges* in dem obigen Falle nicht sein könne. Der wesentliche Unterschied liegt nur darin, dass in den beiden Fällen entweder *h* oder *f* als Leiteton markirt erscheint, somit durch diese Anschauung in der Wirklichkeit auch nur ein zweifacher Schritt möglich ist, ob er auch, wie im letzten Falle, dreifach (ein Mal unorthographisch, zwei Mal orthographisch) geschrieben werden kann. Wir haben in diesen Beispielen dem Leiteton die Zahl 7 gegeben, dem zufolge müsste auch der andere Ton jedesmal die Zahl 4 erhalten, eine Anschauungsweise, die vielleicht Mancher nicht theilt.

Ist denn aber der Unterschied einer chromatisch verschiedenartig zu schreibenden Scala ein wesentlicher? Ist ein wirklicher Unterschied, ob ich schreibe wie bei a. oder wie bei b.?



Mozart schreibt in einem seiner Quartette wie bei a., und wäre es am Ende nicht correcter, diesen Passus wie bei b. zu schreiben?—Was ist also die Moral davon? Beides ist gleich richtig, somit *es* = *dis*, *f* = *eis*; und was melodisch gleich, dürfte auch harmonisch gleich erachtet werden: somit *fis* = *ges*. V.

Musikfest in Worcester.

Dass in England Alles ins Kolossale geht, ist bekannt; eben so, dass man bei englischen Musikfesten und grossen Concerten von den massenhaften Programmen erdrückt wird. Dennoch ist die Ueberfüllung noch nie zu einer solchen musicalischen Sündflut gestiegen, wie in diesem Jahre, und die folgende Skizze des Musikfestes, das im September zu Worcester Statt finden wird, wird Erstaunen erregen.

Die vier Tage desselben, vom 11.—14. September, werden folgende Aufführungen bringen:

Dinstag den 11. September, Morgens: Oratorien-Concert. „Die Schöpfung" von Haydn, erster Theil. F. Mendelssohn's „Paulus", erster Theil. Pause von 20 Minuten. „Paulus", zweiter Theil. Im Ganzen über siebenzig Nummern.

Dinstag, Abends: Gemischtes Concert. „Die Mai-Königin", Cantate von W. Sterndale-Bennett; Ouverture zum Tell von Rossini; Phantasie für die Violine über Verdi'sche Thema's von Blagrove, und zehn Gesangstücke, Soli und Ensembles, von Hiller, Macfarren, Gluck (*Che farò senza Euridice*) und unmittelbar darauf Meyerbeer (Schattentanz und Gesang der Dinorah!), Mozart, Donizetti und Verdi.

Mittwoch den 12. September, Morgens. Oratorien: „Die letzten Dinge" von L. Spohr.—In der zweiten Abtheilung: Auswahl aus Händel's „Judas Maccabäus" (24 Nummern). Zusammen 53 Nummern.

Mittwoch, Abends: Gemischtes Concert. Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von Weber; Sinfonie Nr. 2 in *D* von Beethoven; „Erlkönigs Tochter" von Gade und dreizehn Gesangstücke von Weber, Elliot, Mellon, Rossini, Mozart, Balfe, Benedict, Flotow, Auber.

Donnerstag den 13. September, Morgens: Oratorium „Elias" von F. Mendelssohn.

Donnerstag, Abends: Gemischtes Concert. Ouverture und Auswahl aus der „Lurline", Cantate von Wallace; Violin-Concert von Mendelssohn, gespielt von Mr. Sainton, und dreizehn Gesangstücke von Rossini, Händel, Mozart, H. Oakley, Meyerbeer (*Robert, toi que j'aime*, Mad. Novello), Paer, Donizetti, Hatton, Arnold, Moore, Verdi; zum Schlusse: *God save the Queen*.

Freitag den 14. September, Morgens: Der „Messias" von Händel.

Es werden also vier grosse Oratorien: „Paulus", „Die letzten Dinge", „Elias", „Messias", vollständig, ausserdem von der „Schöpfung" sechszehn, vom „Judas Maccabäus"

vierundzwanzig Nummern binnen vier Tagen gegeben! Dazwischen noch drei Concerte mit einem Durcheinander von Cantaten und Virtuosen-Solostücken!

Des Spasses wegen haben wir auf den zwei Programmen, deren jedes eine Länge von zwei Fuss rheinl. hat, und die des Porto's wegen auf feinstem Seidenpapier gedruckt versandt werden, die sämmtlichen Stücke gezählt: es ergibt sich, dass ein englischer Musikfreund von echtem Schrot und Korn an diesen viertehalb Tagen **271** Nummern Musik hören kann!!

Zu gleicher Zeit wird ihm die Auswahl der Gesang-Celebritäten von London vorgeführt. Merkwürdiger Weise sind dies aber seit einem Jahrzehend stets dieselben; ausser der Italiänerin Mademoiselle Parepa finden wir auf den ellenlangen Programmen keinen neuen Namen. Das *Worcester Journal* kündigt an, dass Madame Clara Novello zum letzten Male bei diesem Feste auftreten, der Oeffentlichkeit entsagen und von jetzt an den Namen ihres Mannes führen wird. Sie wird die Sopran-Partie im ersten Theile der „Schöpfung", im ersten Theile des „Paulus" und am Abende die „Mai-Königin" und ein Duett von Verdi singen; im „Judas" zwei Nummern, Abends die grosse Scene aus Oberon und ein Rondo von Benedict; im „Elias" die ganze Partie, auch im Octett, Quartett und Terzett, Abends die Arie aus Robert und zwei Volkslieder; endlich die Arien im „Messias". Ein schöner Abschied von den öffentlichen Kunstleistungen und zugleich ein Beweis von wunderbarer Ausdauer und noch immer vorhaltender Kraft der Stimme für mehr als zwanzig Nummern. Und ihre erste Kunstreise durch Deutschland fiel in das Jahr 1834!

Ausser ihr werden die Damen Rudersdorf, Weiss, Sainton-Dolby und Parepa als Solosängerinnen auftreten und die Herren Sims Reeves, Belletti, Weiss, Montem Smith als Solosänger. Nimmt man hinzu, dass die englischen Dilettanten seit länger als zehn Jahren stets dieselben Solisten und seit mehr als zwanzig Jahren fast stets dieselben Oratorien — die Händel'schen bekanntlich seit einem Jahrhundert — hören, so begreift man kaum, wie diese Riesen-Musikfeste, abgesehen von den hohen Eintrittspreisen, noch ein so zahlreiches Publicum anziehen, dass die ungeheuren Kosten derselben — denn man lässt ausser den Solisten in der Regel auch wenigstens die Hälfte des Orchesters aus London kommen — gedeckt werden. Dass von ernstlichen Proben bei täglich zwei Concerten nicht die Rede sein kann, leuchtet ein; die Oratorien werden gar nicht probirt; die Möglichkeit einer gelungenen Ausführung ist nur durch die langjährige Wiederholung derselben erklärbar.

Nun, wer Lust hat, reise nach Worcester! Wenn er einen starken Magen mitbringt, so kann er, wie die Engländer der betreffenden Musikfest-Rayons, ein Jahr lang von den genossenen Musikstücken zehren.

Curiosa aus Händel's Partitur von „Israel in Aegypten".

Bei Gelegenheit der Aufführung von Händel's „Israel in Aegypten" auf dem mainzer Musikfeste nahm ich die Partitur-Ausgabe, welche Mendelssohn im Jahre 1844 für die *Standard Edition* der *Handel Society* in London besorgt hat, zur Hand.

Diese Ausgabe ist nach der Handschrift Händel's auf der königlichen Bibliothek gemacht, welche, nach Mendelssohn's Aeusserung in der Vorrede, trotz der grossen Eile, mit der Händel seine Werke zu schreiben pflegte, correcter und genauer ist, als die gedruckten Ausgaben.

Von dieser Eile Händel's bringt Mendelssohn mehrere Beispiele aus der genannten Original-Partitur bei. Das interessanteste von allen ist folgendes:

In dem grossen Chor: *The people shall hear* („Das hören die Völker", in *E-moll*), hatte Händel zuerst die Worte: „*All the inhabitants of Canaan shall melt away*", übersehen, und die Partitur schliesst an den **23.** Tact sogleich den (gegenwärtig) **57.** Tact an: „*by the greatness of thy Arm*". Die herrlichen dreiunddreissig Tacte, die dazwischen liegen, sind später auf vier besondere Blätter geschrieben, auf welche bei Tact **23** durch ein *N.B.*, das in der Mitte der Seite steht, verwiesen ist.

Die Anzeigen über die Eintheilung des Oratoriums in zwei Theile sind ungenau, und Händel scheint Anfangs eine andere, als die jetzt angenommene Ordnung, befolgt zu haben. Auf der ersten Seite der Partitur steht nämlich: *Part No. 2 of Exodus*, und unter dem Chor, der gegenwärtig den ersten Theil schliesst, steht: *Fine della parte 2da d'Exodus October 20 — October 28. 1738.* Ueber dem Chor: „Moses und die Kinder Israels", der jetzt den zweiten Theil beginnt, steht geschrieben: *Moses song, Exodus, Chap. 15., Introitus* — und deutsch: „Angefangen Oct. 1. 1738." Unter der letzten Seite: „*Fine Octob. 11. 1738*; den 1. November völlig geendiget."
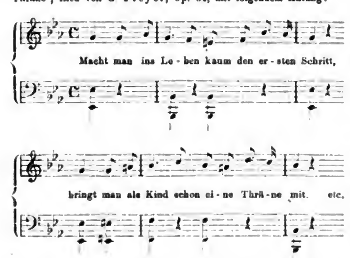
Diese Dinge müssen den Händel-Enthusiasten, die für die hohe innere poetische Einheit jedes Werkes des Meisters schwärmen und deren Verletzung durch etwaige Auslassungen als Frevel brandmarken, grosse Verlegenheit bereiten. Zur Verzweiflung wird es sie aber bringen, wenn sie ferner in Mendelssohn's Vorrede Folgendes lesen:

„Es ist interessant, zu erwähnen, dass Händel in dieser Partitur mit Bleistift Namen über jede Nummer geschrieben hat, welche offenbar die der Sänger sind. So schrieb er über die Arie *Their land brought forth frogs* —jetzt Nr. 5—*Mr. Savage*; über die Arie *Thou didst blow* (Nr. 29)—*S. Frances*; über das Duett *Thou in thy mercy* (Nr. 32)—*Mr. Bird and Robinson's Boy* u. s. w. u. s. w. Nach dem Chor *But as for his people* (Nr. 10) steht mit Bleistift: „*Through the Land*" *Sr. Frances Nr. 1.*; nach dem Chor (Nr. 14) *But the waters: No. 2.* „*Angelic Splendour*" *S. Frances*; nach dem Chor (Nr. 24) *Thy right hand o Lord* steht: *No. 3. Cor fedele ex 9, S. Francesina*; nach dem Duett (Nr. 32): *No. 4, la Speranza, la costanza, S. Frances.* Geht daraus nicht hervor, dass bereits zu Händel's Zeit diese lange Reihe von Chören durch beliebte Sologesänge unterbrochen wurde, und dass die Prima Donna das *Cor fedele* in „Israel in Aegypten" hineinbrachte?"
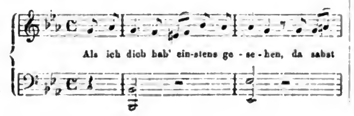
Eingesandt.
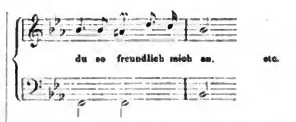
Musicalische Freibeuterei.

Im Jahre 1853 erschien im Verlage des Unterzeichneten: „Die Thräne", Lied von G. Preyer, Op. 64, mit folgendem Anfang:



Im Jahre 1860 erschien im Verlage von Wilhelm Schmid in Nürnberg: „Das hat die Liebe gethan", Lied von W. Popp, Op. 182, mit folgendem Anfang:





Da mir die Op. 1—181 des Herrn Popp nicht bekannt geworden (Uns auch nicht. D. Red.), so kann ich nicht beurtheilen, ob solche auf dieselbe Manier entstanden sind, wie Op. 182.

Bernhard Friedel
(früher W. Paul),
Kunst- und Musicalienhandlung in Dresden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Eine Concerthatz in den Taunusbädern. Auf meiner Spazirreise durch den Rheingau und den Taunus habe ich einige Beiträge zur Charakteristik von Virtuosen gesammelt, von denen ich Ihnen vorläufig Einen mittheilen will, der pikant genug ist.

Ein Pianist — wir wollen ihn X. nennen — hatte vor, in Schwalbach ein Concert zu geben, wie er schon öfter mit grossem Beifall dort gethan. Desshalb erhielt er von dem Bürgermeister oder Amtmann die Zusage, dass in kurzem Zwischenraum vor seinem Concerte keinem anderen Bewerber der Vorrang gegeben werden solle. Der Tag wurde dem gemäss bestimmt.

Nun lebten aber bis dahin in stiller Abgeschiedenheit zu Schwalbach Fräul. Ingeborg-Stark und Herr Hans von Bronsart, erstere eine Clavieristin aus Petersburg, letzterer bekanntlich, wie Hans von Bülow, ein Schüler von Liszt. Die Ankündigung des Concertes von X. entriss sie dem idyllischen Leben; sie „entschlossen sich auf dringende Aufforderung", selbst ein Concert zu geben, und Herr Hans v. B. suchte den Vorrang vor X., d. h. der Zeit nach, sogar durch eine Beschwerde über den Amtmann bei der nassauischen Regierung zu ertrotzen — wahrscheinlich ebenfalls auf dringende Afforderung. Die Regierung war so kühn, ihn ab- und an den Amtmann zurück zu weisen. Nun wurden die Waffen und Pfeile, die Basilio im Barbier von Sevilla besingt, gewetzt und gespitzt, und in allen Reunionen und an der Gasttafel war von Unterdrückung der Kunst, Bevorzugung durch parteiische Behörden u. s. w. weithin hallend die Rede. Nachdem das Terrain mürbe gemacht, wurde der letzte Hebel angesetzt, den Stein des Anstosses, wo nicht aus dem Wege zu räumen, doch schlau zu umgehen. Soll ich, so dachte Herr Hans v. B., mein Concert nicht vor dem des verhassten Nebenbuhlers geben, so gebe ich es gleich Tags darauf!

Gedacht, gethan. Als Concertgeber Nr. 1 in aller Seelenruhe und Sicherheit nach Schwalbach kommt, erblickt er mit Entsetzen an allen Ecken und Bäumen die grossen Anschlagzettel der Concertgeber Nummer 2 und 3. Zugleich hatte das Künstlerpaar den Mann, der die Beiträge für die Armen einholt, gewonnen; er trug in seiner schwarzen Mappe ihre Subscriptionsliste herum — der Form wegen, denn man hatte ja nur den dringendsten Bitten nachgegeben! — und diese industrielle Speculation war wohl berechnet, denn der gute Mann war berechtigt, von Hotel zu Hotel, von Zimmer zu Zimmer zu gehen. Kurz, das ganze Manöver glückte. Und um welchen Preis „Räuber und Mörder"? — sagt Schiller. Nummer 1 hatte es auf 24–30, Nummer 2 und 3 auf höchstens 60 Billets gebracht!

Soll ich Ihnen nun noch nach Anhörung der beiden letzten Concertgeber-Nummern meine Ansicht aussprechen, so geht diese dahin,

dass Herr Hans von Bronsart ein tüchtiger Clavierschläger ist, Fräul. Ingeborg zwar ebenfalls hämmert, aber doch auch noch fähig ist, eine Gesangstelle fein und natürlich vorzutragen.

Im Ganzen aber wage ich auch nach dieser neuen Erfahrung zu behaupten, dass die wahre Art, das Clavier zu spielen, so wie sie von J. B. Cramer, Clementi, Dussek, Kalkbrenner und Moscheles gelehrt worden, anfängt, verloren zu gehen!! Man haut mit Hebung der ganzen Hand auf Eine Taste. Die Fingerkraft genügt nicht mehr, um einen schönen Einzelton zu erzielen: ohne rapideste Schlagfertigkeit in sechs Octaven und Accorden geht's nicht mehr! Um zu gefallen, muss man vor Allem imponiren und der wahren Kunst des Clavierspiels einen derben Faustschlag ins Gesicht thun!!

Berlin. Der Staats-Anzeiger veröffentlicht den Jahres-Bericht der hiesigen königlichen Bibliothek. Unter den Bereicherungen, welche der Bibliothek neben den aus dem regelmässigen Fonds derselben bestrittenen Ankäufen im vergangenen Jahre zu Theil geworden sind, nehmen zwei Sammlungen die erste Stelle ein: die durch den General W. von Scharnhorst mit grösster Sorgfalt gebildete Kartensammlung von ungefähr 36,000 Nummern und die durch ausserordentliche Bewilligung des Kaufpreises erworbene musicalische Bibliothek des verstorbenen Professors am Conservatorium zu Wien, Joseph Fischhof, an 3978 Nummern, welche hier nicht vorhanden waren; sie haben die hiesige königliche Sammlung auf eine kaum zu erwartende Weise ergänzt und um ganze Abtheilungen vervollständigt.

Leipzig. Der Verlag von Breitkopf und Härtel kündigt eine neue Ausgabe von Otto Jahn's allgemein geschätztem, trefflichem Werke „W. A. Mozart" in 26 Lieferungen zu einem halben Thaler an. Diese unveränderte Ausgabe in Lieferungen, von welchen alle vierzehn Tage eine ausgegeben werden soll, so dass das ganze Werk binnen Jahresfrist erlangt werden kann, soll weniger Bemittelten die Gelegenheit verschaffen, sich dieses Werk, das in Folge seines Umfanges einen höheren Preis hat, anzuschaffen. Die erste Lieferung liegt in allen wohlassortirten Buchhandlungen zur Einsicht vor.

Die Neue Wiener Musik-Zeitung von F. Glöggl veröffentlicht folgende „Warnung für Lithographen. Von mehreren Musik-Verlegern dazu aufgefordert, warnen wir die Herren Lithographen, für Liedertafeln die Vervielfältigung der Stimmen der Männerchöre zu veranlassen. Die Verleger werden das Eigenthumsrecht ihrer Verlags-Artikel bei abermals vorkommenden derlei Fällen auf das strengste nach den bestehenden Gesetzen zu wahren wissen. Wenn die Vereine es bequem finden, ihren Bedarf an Stimmen zu vervielfältigen, und glauben, weil sie diese Vervielfältigung nur zu ihrem eigenen Bedarf benutzen, nichts Gesetzwidriges zu unternehmen, so ist dieser Irrthum verzeihlich; allein der Lithograph soll es wissen, dass ein solches Verfahren unter allen Umständen als Nachdruck behandelt wird, daher auch die Verleger ihr Recht nicht gegen die Vereine, sondern gegen die Lithographen geltend machen werden."

Merkwürdiges Ehrengeschenk. Man war überrascht, als vor mehreren Jahren die Ungarn Franz Liszt einen Säbel schenkten; jetzt hat Emma Lagrua nach ihrer letzten Vorstellung der Norma in Pesth einen Dolch erhalten. Die Klinge ist von Silber; der vergoldete Griff, mit Edelsteinen verziert, hat die Inschrift: *Alla Signorina Lagrua la gioventu di Pesth. 1860.*

In Florenz hat sich auf Anregung des Professors Ferd. Morini, des Herzogs von San Clemente, Marchese Azzelino u. A. ein Verein zur Errichtung eines Monumentes für Cherubini gebildet. Maria Luigi Carlo Cherubini wurde den 8. Sept. 1760 zu Florenz geboren.

London. Im königlichen Opernhause ist Weber's „Oberon", der mit Spannung erwartet wurde, in Scene gegangen. Herr Jul. Benedict, der Leiter der Oper, der ein Freund Weber's war, hat Recitative hinzucomponirt und die Oper durch Einlagen aus „Euryanthe" auffrischen zu müssen geglaubt, was ein unglücklicher Gedanke war. Die Ausführung war nach dem Referate der „*Musical World*" theilweise ausgezeichnet; besonders thaten Fräul. Titjens, Mad. Alboni (Fatime) und Herr Belart (Oberon) sich hervor. Mad. Alboni musste die Arie „*A lonely Arabe Maid*" wiederholen. Herr Mongini (Hüon) war sehr befangen; er schien durch seinen Helm eben so sehr als durch Weber's Noten genirt zu sein. Herr Everardi sang und spielte den Scherasmin ausgezeichnet, und Herr Gassier als Prinz Babekan, Fräul. Vanneri als Roshana und Mad. Lemaire als Puck behaupteten sich ehrenvoll. Das Orchester leistete Bewundernswürdiges, und die Ouverture wurde stürmisch zur Wiederholung verlangt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 34. | KÖLN, 18. August 1860. | VIII. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Concertmusik — Kammermusik — Fremde Künstler.]

Die Concerte der *Société des Concerts* im Conservatoire haben auch unter Tilmant's Leitung ihren alten Ruhm, aber auch ihre alten Einrichtungen und ihr altes Repertoire behauptet. Die Erwartung, die von manchen Seiten, besonders von den Componisten, gehegt wurde, dass die Zahl derselben vermehrt oder neben den gewöhnlichen zehn eine neue Reihe eröffnet werden würde, ist nicht erfüllt worden.

Wer die Geschichte der Vereine zu Orchester-Concerten in Paris kennt, der weiss, dass zwischen den beiden äussersten Enden, dem Conservatoire und Musard, keine neue Gesellschaft ein Publicum gefunden und ihr Leben über ein paar Jahre hinaus gefristet hat. Auch der jetzt vorhandene Verein *des jeunes Artistes du Conservatoire,* der mehr vom Glück und von der Mode und von der Kritik begünstigt worden ist, als frühere ähnliche, dürfte es noch nicht weiter gebracht haben, als dass er mit seinem Dirigenten steht und fällt. Man kann es daher der Direction der Concert-Gesellschaft nicht verargen, wenn sie in richtiger Kenntniss des pariser Publicums nicht an den Grundpfeilern rüttelt, auf denen ihr Institut beruht.

Berechtigter scheinen die Wünsche für Ausdehnung des Repertoires; allein auch diese gehen zu weit. Es würde dem Institut an Würde und Ansehen und bald auch an Einnahme Eintrag thun, wenn es irgend einer modernen Richtung der Musik, die sich nicht an die classische anschliesst, Thür und Thor öffnen wollte. Der Tag, an welchem das Conservatoire-Orchester Wagner's Tannhäuser-Ouverture aufführte, würde allerdings eine neue Aera beginnen, nach der aber die Anstalt nicht lange zählen würde. Bei den Wünschen der hiesigen Componisten handelt es sich freilich nicht um Wagner, wohl aber um Schumann; im Grunde jedoch gilt ihnen auch dieser nur als Name, als Schild, hinter welchem sie mit ihrem eigenen Geschütz aufmarschiren möchten — was man ihnen am Ende auch nicht verdenken kann.

Im Ganzen hat sich doch das Repertoire in den zwei letzten Jahren bereichert und vervollkommnet, wenn freilich auch einzelne üble Gewohnheiten, wie Quartettsätze, von vierzig Geigern gespielt, abgerissene Gesänge aus alten und neuen Opern, unbedeutende Instrumental-Solostücke und dgl., noch immer darauf figuriren. Im vorigen Jahre wurden von Beethoven alle Sinfonieen (die VII. und die Pastorale jede zwei Mal) mit Ausnahme der III., VIII. und IX. gemacht; von Haydn nur Eine in *G-dur*; von Mozart in *C* Nr. IV. und Nr. VIII. und in *G-moll.* Ausserdem aber zierten Haydn's „Schöpfung" (ein Mal vollständig, ein zweites Mal der erste Theil), Beethoven's Musik zu „Egmont" mit verbindendem Text, Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum, dessen achtstimmiger Psalm, Finale's aus „Euryanthe" von Weber und „Moses" von Rossini die Programme.

Die diesjährige Reihe brachte von Beethoven die Sinfonieen I., II., V. (2 Mal), VII., VIII., IX. und die Musik zu den „Ruinen von Athen" (2 Mal); von Haydn zwei Sinfonieen und die „Jahreszeiten" vollständig; von Mozart nichts als drei Sätze aus dem *Requiem* und einige Nummern aus „Idomeneo"; von Bach eine achtstimmige Motette; von Mendelssohn die *A-moll*-Sinfonie (2 Mal) und wieder den achtstimmigen Psalm; von Fel. David eine Sinfonie in *Es.*

Die zweite Concert-Gesellschaft unter Pasdeloup's Direction besteht wirklich schon im achten Jahre, — eine Lebensdauer, auf welche es weder Berlioz noch Seghers, obwohl sehr tüchtige Musiker und Dirigenten, mit ihren Vereinen bringen konnten. Sie hält sich vorzüglich dadurch, dass sie in ihren Programmen wenigstens zur Hälfte denselben Grundsätzen huldigt, wie die erste Gesellschaft, auch sogar deren beliebte Kunststücke, namentlich das Gesammt-

spiel von Quartettsätzen, nachmacht. Daneben aber bietet sie ihren Abonnenten auch den Reiz des Neuen durch Zulassung der Werke von Componisten der Gegenwart und durch Einführung bedeutender fremder Künstler als Concertspieler. Durch letzteres Mittel hat sie bis jetzt mehr befriedigt, als durch ersteres.

Sie gibt ihre Concerte im Herz'schen Saale und eröffnete sie dieses Jahr im Januar mit einer Sinfonie des Flötisten Demersseman, die durch Einfachheit und sichtbare Nachbildung des Haydn'schen Stils theilweise gefiel, wiewohl der erste Satz eigentlich mehr eine Ouverture mit einem Flöten-Solo ist, als ein sinfonischer Satz. Auch das Finale bringt eine Violoncell-Melodie, die mehr wie eine Bitte um Gehör und Gunst aussieht, als dass sie geeignet wäre, das Finale einer Sinfonie zu beherrschen. Ferner brachte das erste Concert Weber's Oberon-Ouverture, Beethoven's *C-moll*-Sinfonie („Ah! ah!“ — also gewisser Maassen als Schadloshaltung für die eingeschmuggelte Neuigkeit!) und zwei Männerchöre von Mendelssohn und Rossini.

Im zweiten Concerte bewies eine Ouverture von Lacombe, dass man es Niemandem verdenken kann, wenn er lieber Weber's und Beethoven's Ouverturen hört. J. Dupuis, der junge, treffliche belgische Violinspieler, der von Lüttich hieher übergesiedelt hat, wagte es, den Parisern Beethoven's grosses Violin-Concert vorzuführen! Es gelang ihm freilich nicht, die Antipathie des hiesigen Publicums gegen so ausgeführte, sinfonistisch geschriebene Concerte gänzlich zu besiegen, allein seine Auffassung und sein Vortrag erwarben ihm den vollsten Beifall der Kenner und Kunstfreunde. Zum Schlusse wurde Mendelssohn's vierte Sinfonie gemacht.

Im dritten Concerte wurde Mozart's Ouverture zur Zauberflöte recht fein, nur etwas zu schnell ausgeführt. Louis Brassin spielte das *G-moll*-Concert von Mendelssohn mit grossem Erfolg, der sich, wie ich schon früher berichtet habe, in den drei von ihm gegebenen Concerten zu einer Höhe steigerte, auf welche nur wenige Künstler aus dem hiesigen Strudel, in welchem es von Pianisten so wie in Schiller's „Taucher“ von gräulichen Fischen wimmelt, empor gehoben werden. Eine Sinfonie von Haydn in *G-dur* und Meyerbeer's Ouverture und zwei Zwischenacte zu „Struensee“ wurden gut gespielt. Meyerbeer's Musik zu der Tragödie seines Bruder's hat allerdings einen Charakter von Bedeutung, allein das wirklich unverschämte Lob, das die hiesigen Blätter über sie herschütten, treibt einem ehrlichen Musiker doch das Blut in die Wangen.

Im nächsten Concerte waren die *B-dur*-Sinfonie von Schumann und ein Violin-Concert von Spohr ein paar sehr seltene Früchte für Paris. Die Sinfonie hatte einen *Succès d'estime*, den das Publicum durch einige sehr eifrige, ja, sogar verdriessliche Beifallsstürmer nicht steigern liess, aber auch jene Chauvinisten nicht hinderte. Dagegen riss Herr Kömpel, dem die Niederrheinische Musik-Zeitung vor zwei Jahren zuerst eine hervorragende Stellung in der Kunstwelt vorhergesagt hat, Alles zu enthusiastischem Beifall hin. Es offenbarte sich einmal wieder recht klar, wie die grosse deutsche Schule des Violinspiels doch alle Hexereien der anderen in Schatten stellt und auf der Stelle vergessen macht. Auch die hiesige Kritik wagte dieses Mal nicht, die gewöhnliche Phrase von der Sanctionirung des Ruhmes fremder Künstler durch den pariser Gerichtshof in Geschmackssachen auszusprechen. Sie resumirte sich darauf, dass unter Kömpel's Händen die Violine sich als wahrhafte Königin der Instrumente bewähre, dass der „eminente Künstler alle Eigenschaften besitze, welche den Virtuosen ersten Ranges, in der schönsten und reinsten Schule gebildet, ausmachen. Er bringt uns jene Breite des Tones, jene Reinheit der Intonation, jene Zartheit des nuancirten Vortrags wieder, die man nicht immer bei den neueren Violinisten findet, welche sich durch Paganini auf eine gefährliche Bahn haben fortreissen lassen. Bei Herrn Kömpel entäussert sich die Violine nie ihrer Natur, aber herrscht dafür mit desto mehr Macht und Majestät.“ — Neben diesen ausländischen Gewächsen waren Haydn's „Gott erhalte Franz, den Kaiser“, von allem, was streichen konnte, ausgeführt, und die Ouverture *du jeune Henri* wieder Concessionen an das Repertoire der Conservatoire-Concerte.

Der ausserordentliche Erfolg des deutschen Geigers nöthigte gewisser Maassen die Concert-Gesellschaft des Conservatoires, Herrn Kömpel einzuladen, auch bei ihr zu spielen, wo sich dann derselbe Triumph wiederholte.

Die letzten Concerte des Vereins von Pasdeloup brachten die Sinfonie in *Es* von Gounod, die bereits öfter mit Beifall gehört worden, neben der *C-dur*-Sinfonie von Beethoven, ferner eine zweite Sinfonie von Saint-Saëns, einem hiesigen Componisten, der schon vor einigen Jahren in den Concerten der *Ste. Cécile* seine erste zur Aufführung brachte. Saint-Saëns ist einer der tüchtigsten unter den jüngeren Musikern, was Streben und Wissen anbelangt, aber die melodische Erfindung und der harmonische Fluss gehen in dieser seiner neuesten Arbeit in gesuchten Figuren und weniger klaren Combinationen unter. Er scheint die neueren deutschen Meister mehr zum Muster zu nehmen, als die älteren. Die Chöre zu Racine's „Athalia“ von J. Cohen, eine gute Composition, zum ersten Male im Concertsaale aufgeführt, früher jedoch oft bei den Aufführungen des Drama's im *Théâtre français* gehört, bis es dem literarischen Publicum dieser Bühne zu

anspannend, d. h. langweilig, wurde, neben der Poesie auch noch Musik zu verarbeiten, machten einen recht befriedigenden Eindruck. Als Zwischengerichte wurden der Elfenchor aus Oberon, der Bacchantenchor aus Philémon und Baucis von Gounod, ein Stückchen Introduction aus der Belagerung von Korinth u. s. w. aufgetischt.

Man sieht, dass bei einem lobenswerthen Streben die zweite Gesellschaft es doch nicht wagt, in Bezug auf die Zusammenstellung der Programme ganz mit der alten Mode zu brechen und eine neue Bahn einzuschlagen. Indess schreitet sie doch, wenn auch behutsam, darin vor. Dass sie auch gegen äusseren ungünstigen Einfluss wirklich auf der Hut sein muss, hat das unerwartete Verbot bewiesen, das ihr untersagte, am Charfreitage ein Extra-Concert zu geben, wie es seit Jahren, schon von der Zeit der *Concerts spirituels* her, die alte Gesellschaft thut. Diese scheint sehr eifersüchtig auf ihr Vorrecht zu sein und im Kaiserreiche der Freiheit und des Friedens den erwähnten Ministerialbefehl veranlasst zu haben.

Das Gebiet der Kammermusik wird in Paris alljährlich mehr angebaut oder ausgebeutet, wie man will; denn da sich die Mode auch darauf erstreckt hat, indem es zum guten Tone gehört, Quartettmusik-Cirkel zu besuchen, so finden diese — wenigstens die abonnirten — auch ihre Rechnung dabei. Man hört fast ausschliesslich deutsche Musik in allen, und die Redeweise: „*Allons entendre la musique allemande*", bezieht man ohne Weiteres auf den Besuch der Vereine für Kammermusik.

Paris hat deren jetzt sieben bis acht stehende; nimmt man die Matineen und Soireen dazu, die von einzelnen Künstlern, fremden und einheimischen, gegeben werden, so gibt es Wochen, in denen man zwanzig Stück dergleichen zählt. Im Monat werden sie nach Dutzenden gerechnet.

Von den stehenden Vereinen behauptet sich der älteste von Alard und Franchomme noch immer; sein Pianist, denn ohne Claviermusik geht es nicht mehr, ist Planté.

Einen zweiten, der wohl Ansprüche auf den ersten Rang machen kann, haben bekanntlich Maurin (Violinist) und Chevillard (Violoncellist) seit Jahren gebildet; er hat durch den Zutritt des ausgezeichneten Bratschisten Viguier gewonnen. Die zweite Violine spielt fortwährend, wie seit Beginn, der tüchtige und originelle Sabattier. Die hauptsächlichsten Productionen in diesem Cirkel sind noch immer, der ursprünglichen Bestimmung gemäss, die grossen Quartette von Beethoven. Das Clavier vertritt Madame Tardieu; doch hörte ich auch in einer der letzten Sitzungen eine recht talentvolle junge Pianistin, Mademoiselle Caroline Levy. Diesen Cirkel besucht ein ziemlich zahlreiches Publicum, das seine eigene Physiognomie hat. Es applaudirt viel und versteht wahrscheinlich auch sehr viel, das heisst, es bringt zum grössten Theile sein Urtheil und seinen Enthusiasmus schon ganz fertig mit in den Saal. Es besteht vorzugsweise aus sehr gebildeten Leuten, Literaten, Dichtern, Malern, Architekten, kurz, Künstlern und Gelehrten aller Art, die jedoch in allen anderen Dingen besser zu Hause sind, als in der Musik. Den Beweis davon liefert ihre achselzuckende Langeweile bei Mozart, ihr zur Schau getragenes Bedauern, dass dieser gute Mann nicht über Anmuth und Lieblichkeit hinausgekommen, folglich ohne Kraft, Schwung und Leidenschaft sei (!), und dann — neben der Bewunderung Beethoven's die Verherrlichung Richard Wagner's! Von dieser ist aber auch Maurin selbst unbegreiflicher Weise nicht frei. Wie ist es möglich, nach einem so andauernden Studium, wie es Maurin den Werken Beethoven's gewidmet hat, auch nur eine halbe Seite eines Wagner'schen Musikstückes ernstlich zu bewundern?

Einer regen Theilnahme erfreut sich der Verein, den Armingaud seit einigen Jahren mit Leon Jacquard, Lalo und Lepret — Pianistin Madame Massart — gebildet hat.

Madame Claus-Szarvady gibt jeden Winter nur drei Soireen, die ein gewähltes und verständiges Publicum haben, das jedoch die treffliche, durchweg noble, von aller Affectation freie Künstlerin lieber in Sachen von Chopin und Beethoven, als in den Compositionen von Schumann hört, deren Einführung sie sich neuerdings besonders zur Aufgabe gemacht zu haben scheint. Das schöne Quintett, mit den Quartettgenossen von Armingaud vortrefflich ausgeführt, machte jedoch auf die grössere Hälfte der Zuhörer Eindruck, eigentlich aber doch nur auf die Deutschen.

Lebouc und Paulin nennen ihre Cirkel *Soirées de musique classique,* also vorzugsweise classisch, was sie aber keineswegs sind, man müsste denn alles Alte und Wiederausgegrabene classisch nennen wollen, z. B. ein Duett aus „der schönen Müllerin", ein Lied von Guédron (17. Jahrh.) u. s. w. Hummel's Septett (Clavier-Partie Madame Mattmann) und Bach's Solostücke für die Violine (erster Geiger im Quartett: Herr Herman) lassen wir uns gefallen, aber Herr Paulin wählt wahrlich nicht immer classische Musik für seine Gesangs-Vorträge, welche überhaupt eine Gattung in die Kammermusik hineintragen, welche nicht dahin gehört.

In A. Gouffé's Salons hört man stets gute Musik, neben den deutschen Meistern auch häufiger als in anderen Kreisen die Quintette von Onslow. Zuweilen gibt auch Gouffé ein Solo auf dem Contrabass, auf dem er einer der ersten Virtuosen ist, zum Besten.

Ein in diesem Winter neu erstandener Quartett-Verein hat einen Schüler Girard's, Lamoureux, als ersten

[*]

Geiger an der Spitze, und zu Genossen lauter junge, aber talentvolle Leute, wie er selbst einer ist.

Als Quartett-Componisten zeichnen sich der oben schon erwähnte Camille Saint-Saëns und Adolphe Blanc vor den übrigen aus. Letzterer hat mehr Eingang gefunden als ersterer, der ein tüchtiger Musiker ist, aber bis jetzt wenigstens noch nicht von der melodischen Muse bevorzugt scheint.

Im Ganzen genommen wirken diese Vereine für Kammermusik viel Gutes. Mitten unter dem musicalischen Gewirr des Tages, den Reclamen der Parteien und der öffentlichen Blätter, den immer mehr zerfallenden Leistungen der dramatischen und der Kirchen-Musik, dem Hohlen der flunkernden und flitternden Virtuoserei sind sie es doch hauptsächlich, die den Geschmack für das reine Musicalisch-Schöne noch erhalten und nähren und doch auch in vieler Menschen Gemüth wecken, wenn diese auch Anfangs nur der Mode oder der persönlichen Begünstigung der Mitwirkenden wegen sie besuchen. Die Macht des Beispiels und die Ueberredungskraft der Musterwerke ist wirksamer als die eifrigsten Predigten der Aesthetiker, und da die Vereins-Directoren niemals gegen Künstler mit freien Entreen geizig sind, so wird doch mancher Keim des Guten in die Brust junger, talentvoller Musiker gelegt und manches Bild wahrer Schönheit ihnen vorgeführt, wodurch sie vor der Buhlerei mit allem Geschminkten bewahrt werden.

Auch findet man von den Franzosen selbst schon dieselbe Ansicht ausgesprochen, dass nämlich „der gute Geschmack jener grossen und schönen deutschen Musik bedarf, um sich von gewissen Einflüssen zu erholen und dagegen zu stärken, die er zuweilen über sich ergehen lassen muss. In den Kammermusik-Soireen ist man wenigstens sicher, nicht um Zeit und Genuss betrogen zu werden; hat man Tags vorher seinen Abend verloren, hat ein Instrumentalist mehr mechanische Kunststücke als Stil und Vortrag gezeigt, oder ein Sänger uns bewiesen, dass man eine hübsche Stimme besitzen und nichts gelernt haben könne, so kehrt man um so lieber zu den Quartett-Vereinen zurück." (*Gaz. mus.*, Nr. 15.)

Auch über das Clavierspiel beginnen die Ansichten sich sehr zu läutern. Seit Liszt und Thalberg — heisst es an einer anderen Stelle desselben Blattes — haben sich die jungeren Clavierspieler auf zwei entgegengesetzte Bahnen hinreissen lassen. Auf einer Seite stehen die classischen Erinnerungen, die gediegenen früheren Schulen, nach denen sich Chopin eine besondere und eigenthümliche Stellung schuf; auf der anderen das Pianoforte unserer Zeit: die neuen Eroberungen, die Schwierigkeiten, die Klangfülle und Klangkraft, kurz, ein Instrument, welches herrschen will und darüber die Musik vergisst, für welche es geschaffen ist und deren gehorsamer Unterthan, wenn auch noch so reich und vermögend geworden, es bleiben müsste. Wird man endlich immer mehr zu den ursprünglichen fruchtbaren Quellen zurückkehren? oder werden wirkliche Genie's die Verschmelzung des alten und des neuen Pianoforte vollbringen? Wer kann das wissen? Aber das weiss man jetzt schon mit Gewissheit, dass man heute die gründlichste Langeweile bei den Kraftstücken der Pianisten empfindet, welche die Menge noch gestern leidenschaftlich in den Himmel hob. Statt pomphafter Effecte ohne Sinn und Inhalt will man schöne Töne, den Wiederhall schöner Gedanken. Man verbannt und ächtet keineswegs das Schwierige, das kunstvoll Verwickelte, da es verschiedene Wege zum Schönen gibt; aber man will angenehm berührt oder ergriffen, angeregt, entzückt sein, man will begeistert, nicht in Erstaunen gesetzt oder gekratzt und gerädert werden.

Das sind wirklich leuchtende Streifen im Osten eines neuen Tages für Paris! Wenn ihr Licht nur so intensiv wird, dass es durch den Dunst dringt!

Indessen hat ein Theil der Kritik die fremden Künstler, welche in dieser Saison Paris besucht haben, doch schon nach diesen Grundsätzen beurtheilt. Der ganz ausserordentliche Erfolg von Kömpel's Violinspiel erklärt sich hauptsächlich durch das Bedürfniss eines reinen musicalischen Genusses und durch die Sehnsucht danach, die theils bei den Musikern und ernsten Kunstfreunden aus wirklicher Umkehr zum Guten, theils bei der Menge der Dilettanten aus Uebersättigung und Ueberdruss entsprungen ist.

Jean Becker aus Mannheim hat durch sein Violinspiel, dem er ein eigenthümliches, man möchte sagen: italiänisches, Colorit zu geben versteht, das auf einem Verein von Leidenschaft, Phantasie und plötzlichem Glanz im Vortrag beruht, den Kennern in denjenigen Vorträgen am meisten gefallen, in denen Ton und Ausdruck vorherrschten. Die Menge hat er durch seine Paganinität hingerissen, die wir ihm allerdings auch hoch anrechnen, da sie eine grosse und kühne Virtuosität offenbart, aber doch nicht als den Gipfel seiner Kunst bezeichnen, vielmehr vor ausschliesslicher Hingabe an dieselbe den vortrefflich begabten jungen Künstler warnen möchten.

Aus der Flut der Clavierspieler erhoben sich Hans von Bülow, Louis Brassin und Alfred Jaell weit über die Oberfläche empor, und es war erfreulich, wie auch hier wieder die deutschen Künstler den Sieg davon trugen. Ueber ihre Erfolge in Paris ist in diesen Blättern schon berichtet worden*). Ueber H. von Bülow hat sich auch hier das Urtheil festgestellt, dass er sich am grössten im Vortrage der Sachen von Liszt zeigt; hier ist er eigen-

*) Vgl. Nr. 10 vom 3. März und Nr. 19 vom 5. Mai 1860.

thümlich und voll Charakter, ja, selbst eine gewisse schroffe Art, sich zu geben, *à s'imposer,* wie die Franzosen von ihm sehr richtig sagten, kommt ihm bei diesen Krafttouren zu Statten. Er hat seine drei Concerte immer allein gegeben, wie früher sein Lehrer und Schwiegervater Liszt. Er begann das erste mit Beethoven's kolossaler *B-dur*-Sonate, Op. 106 — in Paris! Das hiess in der That: *s'imposer!* Der Vortrag derselben war meisterhaft, hat aber die Sonderbarkeit und monotone Dürre des fugirten Finale's selbst bei den deutschen, geschweige denn bei den pariser Zuhörern nicht in blühende Gärten oder tiefschattige Waldung verzaubern können. Ueber die Zusammenstellung der Extreme, z. B. Liszt und J. S. Bach, eine Lieblingsmode der neuesten Schule, zuckt man auch hier jetzt die Achseln. In seinem zweiten Concerte spielte er unter Anderem auch vier Stücke von R. Wagner, von Liszt übertragen; an Kraft, Klangfülle, Schwung und orchestralem Vortrage konnte man wohl kaum etwas Erstaunenswertheres hören, doch machte nur der Einzugsmarsch aus dem Tannhäuser auch durch die Composition grossen Eindruck und musste wiederholt werden.

Ein anderer Schüler von Liszt, Herr Jacques Baur, ist mit Bülow nicht zu vergleichen. Er bezwingt allerdings auch die gewaltigen Schwierigkeiten in den Uebertragungen Liszt's (z. B. aus dem Propheten), aber es fehlt der künstlerische, geniale Schwung, der diesen Stücken allein ein Interesse verleihen kann.

Zwei slawische Pianisten, Joseph Wieniawski und Fräulein Ingeborg-Stark aus Russland, kamen etwas spät an die Reihe und hatten desshalb mit der Abspannung und Müdigkeit des Concert-Publicums und mit der Maisonne zu kämpfen. Wieniawski gab im Saale Herz ein Concert mit Orchester, in welchem er ein grosses Clavier-Concert in *G-moll* von seiner Composition spielte. Auch liess er eine Ouverture von seiner Composition aufführen, letztere auffallend nach Weber gemodelt. Das Concert halte ich für eine sehr tüchtige Composition. Sein Spiel hat mich ebenfalls angezogen, weil es mehr Clavierspiel als Tastenpaukerei war. Man wirft ihm Mangel an Kraft vor; besteht denn die Schönheit des Vortrags nur darin?

Fräulein Ingeborg-Stark hat in einigen Soireen mit Beifall gespielt, sogar Fugen von Bach; aber wer kann hier Alles hören? Man sagte mir, sie sei talentvoll und dabei jung und schön: Grund genug für die Protection aller hier wohnenden Russen und anderer Dilettanten von Fach!

Seit dem Mai thront Musard wieder in den *Champs Elysées*; in seinem glänzenden Feengarten waren am Tage der Eröffnung wohl an vier Tausend Menschen versammelt, und zwar von der besten Gesellschaft. Er lässt streng darüber wachen, dass sich die *Monde interlope* — ein jetziger Kunstausdruck: die Contrebande-Gesellschaft — nicht „einschmuggelt". Sein Orchester ist vortrefflich.

B. P.

Eine Zimmer-Orgel mit neuem Triebwerk, von Walker und Comp. in Ludwigsburg erbaut.

Als vor fünf Jahren Herr Walker die hiesige Synagogen-Orgel aufstellte, fand ich zum ersten Male Gelegenheit, dessen Arbeiten genau kennen zu lernen und mich mit dem Orgel-Bauwesen so recht nach allen Seiten hin bekannt zu machen.

Damit reifte der Entschluss, mir durch Walker ein kleines Orgelwerk für das Zimmer erbauen zu lassen. Die Bestellung wurde gemacht, Walker ging auf meine Wünsche und Vorschläge ein, und von nun an beschäftigte mich das zu erbauende Orgelwerk oft und viel. Plötzlich durchzuckte mich der Gedanke, ob es nicht möglich wäre, für ein kleines Werk den Wind durch eine Maschine zu beschaffen. Ich theilte diesen Gedanken Walker mit, und nach kurzer Zeit lagen Zeichnung und Kosten-Ueberschlag zur Ausführung einer solchen Maschine vor. Der Beharrlichkeit und dem Scharfsinne Walker's ist es gelungen, meine Wünsche zu verwirklichen. Die Maschine ist nun in Thätigkeit zu meiner Freude und zum Staunen Anderer. Das ganze Orgelwerkchen zerfällt somit in zwei Haupt-Bestandtheile: das Triebwerk und das eigentliche Orgelwerk.

I. Das Triebwerk.

Das Triebwerk ist eine äusserst einfache Maschine, welche durch ein 10 Centner schweres Gewicht auf ähnliche Weise wie eine Thurmuhr in Bewegung gesetzt wird. Dieses Gewicht wird auf sieben Rollen durch ein vierzehnfaches Seil ganz leicht in etwa drei Minuten aufgezogen. Beim Abwickeln der Maschine setzt dieselbe eine Welle in Bewegung, wodurch drei Schöpf-Ventile mit in Thätigkeit gesetzt werden, die in regelmässiger Abwechslung einen so gleichmässigen Wind schöpfen, wie solcher kaum auf andere Weise beschafft werden kann.

Hiedurch ist es möglich, dass das Orgelwerk mit einigen zarten Stimmen gegen eine halbe Stunde gespielt werden kann ohne weitere Beihülfe. Jeden Augenblick kann die Maschine in Thätigkeit gesetzt oder auch ihr Fortgang eingestellt werden. Ihre raschere oder langsamere Thätigkeit richtet sich ganz nach dem nöthigen Verbrauche des Windes.

Die ganze Höhe des Trieb- und Orgelwerkes zusammen beträgt nur zehn Fuss; in einem höheren Locale könnte mit Leichtigkeit eine Abänderung dahin getroffen werden, dass das Ablaufen der aufgezogenen Maschine we-

nigstens auf die Dauer einer Stunde dem Orgelwerke den nöthigen Wind schöpft. Der ausserordentliche Vortheil, jeden Augenblick ein solches Instrument nach Herzenslust ohne alle weitere Beihülfe benutzen zu können, lässt gern die kleine und leichte Arbeit, die das Aufziehen der Maschine erfordert, vergessen.

Soll die Maschine nicht benutzt werden, so kann ihre Verbindung mit dem Orgelwerk ausgelös't und können sodann die Schöpfer durch einen Tritt in Thätigkeit gesetzt werden. Uebrigens hangen Maschine und Orgelwerk so innig und sinnig zusammen, dass sie wirklich ein vollendetes Ganzes ausmachen.

II. Das Orgelwerk.

Das Orgelwerk ist nach folgender Disposition erbaut:

Erstes Manual.

1. Gedeckt 8 Fuss.
2. Aeoline 8 Fuss, die untere Octave von Holz, die Fortsetzung von Zinn.

Zweites Manual.

3. Dolce 8 Fuss, untere Octave von Holz, die Fortsetzung von Zinn.
4. Harmonica 8 Fuss, mit Crescendo und Decrescendo durch Pedaltritt.
5. Flöte 4 Fuss.

Pedal.

6. Violon 16 Fuss offen.

Nebenzüge.

7. Calcant, welcher das Triebwerk in Gang setzt.
8. Koppelung des II. Manuals zum I. Manual.
9. Koppelung der beiden Manuale zum Pedal.
10. Ein besonderer Zug, der das Triebwerk vom Orgelwerk abschliesst, wenn dasselbe nicht benutzt werden soll.

Das ganze Werk mit Triebwerk hat eine Höhe von zehn Fuss, eine Tiefe von fünf Fuss und eine Breite von sieben Fuss. Das Gehäuse ist von Mahagoni und in äusserst freundlicher, geschmackvoller Form so ausgeführt, dass das ganze Werk förmlich geschlossen und vor jedem Staubzutritt geschützt ist. Das Material sämmtlicher Orgeltheile ist untadelhaft, so wie die Arbeit selbst überall den rechten Meister erkennen lässt.

Was den Ton-Charakter der einzelnen Stimmen betrifft, so ist derselbe durchweg zart, edel, ja, wunderbar schön. Besonders zeichnen sich aus Dolce und Aeoline; ihr Ton ist sanftstreichend, tief in die Seele dringend, während Gedeckt und Flöte dazu beitragen, dem ganzen Werke die seinem Umfange und seiner Bestimmung entsprechende Frische und Tonfülle zu geben.

Von überaus wohlthätiger und überraschender Wirkung ist die Harmonica, die mittels eines Pedaltrittes vom leisesten Hauch des Tones anschwellend bis zur ganzen Tonstärke und eben so abnehmend gebraucht werden kann. Dadurch ist es möglich, der Ton-Schwingung sämmtlicher Register ein *Crescendo* und *Decrescendo* mitzutheilen.

Die Vereinigung sämmtlicher Stimmen gibt einen vollen, frischen, kräftigen Orgelton, der so recht geeignet ist, der Träger der heiligsten Empfindungen zu sein. Eine seltene Mannigfaltigkeit der Tonfarbenmischung wird noch dadurch möglich, dass sowohl die Manual- als Pedal-Koppelung ungehindert während des Spiels geschehen kann.

Freunde des Orgelbaues und des Orgelspiels, die sich von der Vortrefflichkeit des in aller Kürze hier geschilderten Orgelwerkes und überhaupt von der Meisterarbeit Walker's überzeugen wollen, lade ich zum Besuche bei mir ein, mit der Versicherung, dass ich zu dienen stets bereit sein werde.

Eine ausführlichere Mittheilung habe ich der „Urania“ zugedacht.

Meinen Freunden den besten Gruss.

Mannheim, im August 1860.

Eb. Kuhn, Organist.

Beurtheilungen.

Winfried und die heilige Eiche bei Geismar. Oratorium. Text von W. Osterwald, Musik von D. H. Engel. Op. 20. Clavier-Auszug. Preis 4 Thlr. Partitur und Orchesterstimmen sind in correcter Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen. Bei Kahnt in Leipzig. Sr. K. Hoh. dem Prinzen Georg von Preussen ehrfurchtsvoll zugeeignet.

Nur höchst selten neigt sich ein Componist neuester Zeit dem Oratorium zu; in der That haben wir nur sehr wenige derartige Tonschöpfungen zu verzeichnen. Hiller's Saul, Reinthaler's Jephta, Mangold's Abraham sind durch den Druck und grössere Aufführungen bekannt, während Wauer's Martyrer u. A. noch Manuscripte und nur engeren Kreisen zugänglich sind. Je seltener aber derartige Werke werden, desto mehr ist die musicalische Kritik verpflichtet, auf die bestehenden aufmerksam zu machen. Ich will diese Verbindlichkeit erfüllen an dem oben erwähnten, der Aufmerksamkeit jedes Musikers von Fach oder aus Liebe, besonders aber der grösseren Musik-Vereine, höchst würdigen Werke. Der Inhalt dieses Werkes ist folgender: Unweit der heiligen Eiche bei Geismar in Oberhessen, die nach ihrem Glauben für die Wohnung der vornehmsten Gottheit gehalten und hochverehrt wird, stehen, von ihren Priestern geleitet, die heidnischen Deutschen und erwarten die Ankunft des christlichen Angelsachsen

Winfried (Bonifacius), der sie aufgefordert hat, durch ein Gottesgericht die Macht ihres Gottes Wodan zu prüfen, und zum Christenthume überzutreten, wenn es ihm gelingen würde, die Eiche zu fällen, ohne von Wodan vernichtet zu werden. Die Gesänge der Heiden (in der altdeutschen Form der Alliteration gehalten) sind voll wilder Zuversicht auf die Macht ihres Gottes und erwarten, dass Wodan das Meinwerk (die Frevelthat) des frechen Gastes rächen werde. Da erschallt aus der Ferne der Gesang der heranziehenden Christen (im Gegensatz zu den Heidenchören in der Form des gereimten kirchlichen Chorals gehalten), die in Demuth zu Gott um Gnade flehen. In den Trotz der Heiden-Chöre mischen sich einzelne bange Ahnungen. Die Christen erscheinen, Winfried bringt den Heiden den Gruss Gottes und schreitet mit hochgehobener Axt voll sicheren Gottvertrauens an die Eiche. Entsetzen ergreift die Heiden, als der Schreckensschlag erschallt, ohne dass Wodan den erwarteten Blitz sendet, und sie glauben in ihrer Verzweiflung, dass mit dem heiligen Baume ihres Gottes, der ihnen der Welt- und Lebensbaum ist, Himmel und Erde zusammenstürzen werden, und dass der gefürchtete Tag des Weltunterganges nahe, um Menschen und Götter in Finsterniss zu hüllen. (Götterdämmerung.) (?) Da bringt ihnen Winfried den Trost des Evangeliums, und als er ihnen die Gnade des lebendigen Gottes versprochen hat, wagen sie, in den Choral der Christen mit einzustimmen, und beide Chöre verbinden sich zu einem einigen Schluss-Psalm zur Ehre Gottes.

Die Dichtung ist nach Anlage und Form sehr gut und voll der spannendsten musicalischen Momente; dass sie von der Geschichte abweicht, welche den heiligen Bonifacius unter den Streichen der erbitterten Heiden fallen lässt sammt seinen Genossen im heiligen Missionswerke, soll nicht in Betracht gezogen werden*).

Nach einer sehr ernsten, vielleicht zu langen und zu sehr in den tiefen Tönen sich bewegenden Einleitung (Celli, Clarin., Corni, Pos.) besingen die Heidenpriester im bunten, aber geistvoll angelegten Wechselgesange die Grösse ihres Gottes Wodan. Dies Stück ist sehr charakteristisch; das Rauschen der heiligen Wipfel, vom leisesten Säuseln bis zum stürmischsten Brausen, ist sehr gut ausgedrückt und durch die Instrumentation gehoben. Das Singen der heidnischen Priester tönt wie der letzte Verzweiflungsschrei, ja, es klingt ein satanisches Wüthen hindurch, es ist die letzte Anstrengung, ihre Macht und ihr Ansehen zu retten. Das Volk singt Anfangs ruhiger, sogar andächtig; aber allmählich wirkt der fanatische Eifer, bis sie endlich alle zusammen stürmen und toben in rasendster Leidenschaft. Jetzt erklingt hehr und heilig der Gesang der Christen; es liegt zwischen beiden Gesangchören der ganze ungeheure Contrast, der zwischen dem Christenthum und dem Heidenthum besteht. Ohnmächtig, trotz allem Aufwand von Kraft und Leidenschaft, verschwindet gegen diese süssen Harmonieen das Aufgebot der Heiden zum Widerstande, ja, es klingt sogar die Ungewissheit des Sieges und die Ahnung grauser Niederlage vernehmlich hindurch. Warnend naht sich noch überdies die mahnende Stimme eines heidnischen Weibes, deren einschneidende, nur zu tief gefühlte Worte sie vergebens zu entkräften suchen. Diese Nummer (4) ist ganz schön. Unterdessen haben sich die beiden Parteien zur Entscheidung der Sache geordnet; Winfried begrüsst in der Nr. 6 die Männer und Frauen; seine süssen Töne dringen an das Herz; darauf rüstet er sich zum Schlage. Die Composition dieses Theiles der Worte ist voll von edler Kraft, aber frei von sündiger Leidenschaft. Rathlos haben die Heiden zugesehen, nur bisweilen ängstlich aufschreiend; in Nr. 7 ermuntern die heidnischen Priesterinnen die Priester und das Volk zum wirklichen und gewaltthätigen Widerstande gegen Winfried's Vorhaben; dieses Stück ist von psychologischer Feinheit. In Nr. 8 endlich entfesseln sich alle Leidenschaften der Heiden, doch ist ihr Thun leeres, ohnmächtiges Rufen um Hülfe, musicalisch jedoch äusserst wirksam, zudem besonders gut instrumentirt. Die Arie Winfried's, welche jetzt folgt, athmet ganz den hohen Frieden des Glaubens an Christus. Gut ist ausgedrückt das Zweifeln und Schwanken der Heiden, namentlich in dem Arioso des Priesters (Nr. 13); man glaubt in der Begleitung das Zittern und Klopfen des fürchtenden Herzens zu hören. Endlich aber ist es Winfried gelungen, die Heiden von der Macht und Barmherzigkeit des Christengottes zu überzeugen, und es lös't sich jetzt Alles in Jubel und Jauchzen auf. In der That athmet der Schlusschor ein solches Frohlocken, dass man sich unwiderstehlich hingerissen fühlt.

Der Stil nähert sich im Ganzen sehr dem Mendelssohn'schen; wir begegnen nicht selten Wendungen, Cadenzen und manchen Eigenthümlichkeiten jenes Meisters, doch immer so, dass man in Engel einen geistvollen, ideenreichen Schüler wird anerkennen müssen. Die Formen sind zwar eben nicht neu, aber durchweg edel, maassvoll und ungezwungen. Was sich bisher bewährt hat und durch den Vorgang anerkannter Meister sanctionirt ist, wird beibehalten. Frisch und frei waltet Engel im Reiche der Töne und schwingt sich empor, wie es eben nur dem gelingen kann, der, mächtig der contrapunktischen Kunst, auch Geist und Ingenium genug besitzt, um Tonweisen zu

*) Bonifacius fand erst dreissig Jahre später seinen Tod unter den Heiden von Westfriesland (755). Die Zerstörung der heiligen Eiche bei Geismar fällt in das Jahr 724 oder 725.
Die Redaction.

schaffen, welche Künstler wie Laien gleichmässig befriedigen. Was die Charakteristik der handelnden Personen anlangt, so scheint uns freilich der Componist hinter seinen Vorbildern noch zurückzubleiben. Selbstverständlich liegt der Schwerpunkt des Werkes in dem vocalen Theile, indessen hilft auch der instrumentale den einzelnen Intentionen ihre Geltung erobern. **Dr. M.**

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Professor Derffel aus London war einige Tage zum Besuche bei seinen Verwandten hier und hat uns im Privatkreise durch den meisterhaften Vortrag seiner originellen Clavier-Compositionen einen grossen Genuss bereitet.

Der berühmte Tanz-Componist, Herr Wallerstein aus Dresden, hielt sich auf seiner Rückkehr aus der Schweiz und Italien einige Tage hier auf.

Ferdinand Hiller's „Lorelei", die Haupt-Partie vortrefflich gesungen von Frau Offermann-Hove, hat auf dem Musikfeste zu Arnheim in Holland einen beispiellosen Enthusiasmus erregt.

Hannover. Herr Niemann erhielt nach Vorlegung seines Contractes mit der grossen Oper in Paris einen einjährigen Urlaub, mit der einzigen Verpflichtung, an den Geburtstagen des Königs und der Königin und bei sonstigen feierlichen Gelegenheiten, wenn es gewünscht wird, mitzuwirken. Herr Niemann hat vom Director der grossen Oper in Paris einen einjährigen Contract gegen eine Gage von 72,000 Frcs. (ungefähr 19,000 Thlr.) erhalten. Er tritt sein Engagement in Paris am 1. September an.

Zu Ehren des allbekannten Lieder-Componisten Musik-Directors Karl Zöllner fand in Leipzig ein Monster-Concert, veranstaltet von allen hiesigen Männer-Gesangvereinen (500 Mann) unter Zudrang und grossem Beifall Statt. Die Hymne für Männerchor (Gedicht von Müller [von der Werra], componirt von Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha) wurde unter grossem Jubel *da capo* verlangt. Man beabsichtigt, Zöllner, der abwesend ist, mit dem Ertrag des Concertes ein längst verdientes Ehrengeschenk zu machen.

Frankfurt a. M. Das Gastspiel des Tenoristen Niemann, welcher den „Tannhäuser", den „Propheten" und den Max im „Freischütz" mit gleichem Erfolge sang, dann die Vorstellungen der italiänischen Operngesellschaft des Herrn Merelli und endlich das ausgezeichnete Clavierspiel des mecklenburgischen Hof-C.-M. Herrn Aloys Schmitt brachten ein musicalisches Leben in unsere Stadt, dem selbst die schöne Sommerzeit keinen Abbruch zu thun vermochte.

Wien, 4. Aug. In der letzten Vorstellung des „Freischütz" nahm Frau Harriers-Wippern aus Berlin — früher, als beabsichtigt — mit der Rolle der Agathe Abschied von uns. Sie hinterlässt bei allen Gebildeten, und am meisten mit dieser ihrer letzten Leistung, das Andenken einer zwar nicht mit grossen Mitteln ausgestatteten und in ihrer technischen Gesangsbildung nicht makellosen, aber fein empfindenden Künstlerin, die zugleich — eine nur zu seltene Erscheinung — als Darstellerin sich durch lebendige Individualisirung, Geist und Grazie auszeichnete und durch die Liebenswürdigkeit und den Adel der persönlichen Repräsentation erfreute. (D. M.-Z.)

Um den Bedürfnissen der Zeit Rechnung zu tragen, hat man in Dresden nun endlich auch Verdi's „Trovatore" einstudirt. Das Werk wurde am 26. Juli mit Beifall aufgenommen.

Der „Trovatore" berechnet, dass es gegenwärtig ungefähr 1730 italiänische Sänger und Sängerinnen und 1670 Tänzer und Tänzerinnen gibt. Unter ihnen befinden sich 410 Primadonne, 330 Tenöre, 280 Baritone, 160 Bassisten, 50 Buffi, 500 Sänger für Nebenrollen; ferner 180 erste Tänzerinnen *di rango francese*, 110 erste Tänzer, 220 erste Tänzerinnen *di rango italiano*, 150 Mimen, 970 Tänzer und Tänzerinnen *di mezzo carattere*, 40 Balletmeister.

Der bekannte Cellist Georg Hansmann ist am 10. Juli in Edinburg, wo er als Musik-Director functionirte, gestorben.

Stockholm. Frau Jenny Lind-Goldschmidt ist hier am 17. Juni an Bord des Dampfers Swea mit ihrem Gatten und ihren zwei Kindern angelangt, in der Absicht, den Sommer auf einer Villa in der hiesigen Umgebung zuzubringen. Eine grosse Anzahl ihrer Bewunderer hat ihr einen enthusiastischen Empfang bereitet.

In Riga hat die erste Versammlung der Mitglieder des Theater-Comite's in Betreff der Erbauung des neuen Theaters Statt gefunden. In vier Wochen wird der Grundstein gelegt werden und der Gross-fürst-Thronfolger zu dieser Feierlichkeit nach Riga kommen. [Eine ähnliche Feierlichkeit wird auch in Köln Statt finden, sobald der Platz für den fraglichen Grundstein gefunden sein wird. Die Livländer überstürzen sich: vier Wochen nach der ersten Comite-Versammlung schon den Bau zu beginnen! Nein, da überlegen wir doch länger.]

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 35. **KÖLN, 25. August 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Beethoven und Paër*).

Herr L. v. Sonnleithner hat den wiener „Recensionen" (Nr. 27) eine Berichtigung unter obiger Aufschrift mitgetheilt, deren Kern folgender ist:

„Die Oper Leonora von Paër wurde im Theater an der Wien niemals, im wiener Hoftheater aber zum ersten Male am 8. Februar 1809 aufgeführt. Es ist daher geradezu unmöglich, dass Beethoven mit oder ohne Paër's Gesellschaft die Oper vor der Composition seines Fidelio in Wien gehört, sich irgendwie darüber geäussert und sich durch dieses Anhören veranlasst gefunden habe, ein Textbuch über die nämliche Handlung für sich bearbeiten zu lassen.—Da ich mich seit vielen Jahren mit der Sammlung von Materialien zu einer Geschichte der Oper in Wien beschäftige und zu diesem Ende nicht nur das gedruckte chronologische Verzeichniss aller in den wiener Theatern von 1794 bis 1807 aufgeführten neuen Schauspiele und Opern, sondern auch die für jene Zeit vollständig vorhandenen Theaterzettel-Sammlungen blattweise durchgegangen, so wie die Theater-Almanache, Tagesblätter und sonstigen Behelfe genau geprüft und ausgezogen habe, so kann ich die Richtigkeit meiner Angaben verbürgen und nöthigenfalls aus den Quellen nachweisen. Im Theater an der Wien war die erste dort aufgeführte Oper von Paër der am 4. Februar 1806 in deutscher Uebersetzung gegebene „*Sargines*", welchem erst am 5. Juni 1808 „*Camilla*" folgte. In den Hoftheatern gab man zuerst 1794, 5. November, „*Il matrimonio improviso*"; —1798, 26. April, „*L'intrigo amoroso*"; 6. November, „*Il Principe di Taranto*"; — 1799, 23. Februar, „*Camilla*"; 12. Juli, „*Il morto vivo*"; 29. November „*La Griselda*"; — 1800, 2. September, „*Ginevra degli Amieri*"; 18. December, „*Poche ma buone, ossia le donne cambiate*"; — 1801, 23. April, „*La testa riscaldata*"; 6. Juni, „*Achille*"; — 1802 und 1803 wurden nur einige dieser Opern wiederholt; 1804, 31. Juli, gab man „*I Fuorusciti*"; — 1805 wurde weder eine ältere, noch eine neue Oper von Paër gegeben.

„Dass Paër die „Leonora" für Dresden componirte, darüber sind Fétis und Schilling einig; nur setzt sie Ersterer in das Jahr 1805, Letzterer in das Jahr 1804. In den dresdener Berichten in der „Leipziger allgemeinen musicalischen Zeitung" geschieht dieser Oper in den Jahren 1802—1807 auffallender Weise keine Erwähnung. Doch ist Schilling (was Paër betrifft) in der Zeit-Angabe der Opern-Compositionen ziemlich verlässlich, und viel genauer als Fétis, der bedeutende Unrichtigkeiten enthält. Es liesse sich mit geringer Mühe in Dresden erheben, wann dort die „Leonora" gegeben wurde; es ist aber kaum zu zweifeln, dass sie zwischen 1804 und 1805 componirt wurde, also jedenfalls gleichzeitig mit Beethoven's „Fidelio", so dass weder Beethoven bei der Wahl des Stoffes, noch der deutsche Bearbeiter von Bouilly's französischem Textbuche auf Paër's Oper Rücksicht nehmen konnte. Es haben eben beide Bearbeiter in Wien und Dresden ungefähr gleichzeitig die nämliche französische Quelle benutzt, wie denn schon damals die pariser Theater-Literatur in Deutschland als gute Beute betrachtet wurde. Man thut daher Beethoven vollkommen Unrecht, wenn man ihm andichtet, dass er bei einem Anlasse von der erzählten Art dem allgemein geachteten Paër entweder eine beissende Grobheit oder ein zweifelhaftes Compliment gesagt habe.

„Schwer erklärbar ist es, dass Paër eine so umständliche Thatsache, deren Unwahrheit noch dazu am Tage liegt, sollte frei erfunden oder sich geradezu eingebildet haben. Eine Möglichkeit schwebt mir dabei noch vor. Paër war zu Anfang des Jahres 1803 zum Besuche in Wien und componirte da seine geistliche Cantate *Il San Se-*

*) Vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung Nr. 24: „Beethoven und Paër", Schreiben F. Hiller's an die Redaction.

polcro, welche für die Tonkünstler-Witwen-Gesellschaft im Burgtheater am 3. und 4. April 1803 aufgeführt wurde. Vielleicht kam er bei dieser Gelegenheit mit Beethoven zusammen (dessen Oratorium „Christus am Oelberg" am 27. März 1803 im Theater an der Wien gegeben worden war) und erzählte ihm den Plan der Oper „Leonora", deren Composition er damals sich schon vorgesetzt haben mochte. Dieser Plan kann Beethoven angesprochen und etwa zu der Aeusserung veranlasst haben, dass ihm dieser Stoff gefalle, und dass er auch Lust hätte, denselben als Oper zu componiren. Auf solche oder ähnliche Art wäre Paër, der sich die Sache später in der Erinnerung anders ausmalte, noch von dem Vorwurfe absichtlicher Aufschneiderei [?] zu retten.

„Bei dieser Gelegenheit will ich noch nebenher bemerken, dass Beethoven's Oper in Wien auf dem Theaterzettel niemals mit der Benennung „Leonora" bezeichnet wurde, sondern 1805 und 1806 „Fidelio, oder die eheliche Liebe", seit 1814 aber einfach „Fidelio" hiess. Das gedruckte Textbuch von 1806 hat wohl den Titel: „Leonora, oder der Triumph der ehelichen Liebe"; der Zettel aber kennt diese Bezeichnung nicht."

Nachschrift der Redaction. Wir sind natürlich Herrn L. v. Sonnleithner für seine Aufklärung dankbar, hätten aber gewünscht, dass er sich dabei des sehr überflüssigen und unüberlegten Beiwerks von Redensarten enthalten hätte, die auf die vorliegende Sache gar nicht passen. Herr v. Sonnleithner versichert von oben herab, „dass er den betreffenden Zeitungs-Artikel keiner Beachtung gewürdigt haben würde, wenn es sich nicht um den Fürsten der Tonkunst handelte" u. s. w., und meint, „man sei leider nur zu geneigt, aus so trüben Quellen die Charakterschilderung berühmter Künstler zusammen zu flicken."

Die Zusammenstellung dieser beiden Sätze ist mindestens unbedacht, mehr aber noch ungerecht. Dass ein Mann wie Herr v. Sonnleithner wegwerfend über einen „Zeitungs-Artikel" spricht, der gerade derselben Ursache, wie dessen Berichtigung durch ihn selbst, seine Entstehung verdankt, nämlich dem Forschen nach Wahrheit aus dem Leben eines grossen Künstlers, das thut uns für Herrn v. Sonnleithner leid; er stellt sich dadurch wahrlich nicht hoch, sondern setzt sich in die Classe derjenigen hinab, welche die saure und undankbare Arbeit gewissenhafter Redactionen von Zeitungen nicht zu würdigen wissen und mit einem sehr oft geradezu lächerlichen Stolze durch affectirte oder wirkliche Nichtbeachtung von „Zeitungs-Artikeln" und „Zeitungsschreibern" zu renommiren suchen.

Hätte Herr v. Sonnleithner „gewürdigt", der Veranlassung des Artikels in unserer Nr. 24 nachzugehen (was er nicht gethan, wiewohl auf dieselbe ausdrücklich verwiesen ist!), so würde er in unserer Nr. 22 gelesen haben: „Berlioz's Aeusserung mag wohl zu den mannigfachen Anekdoten gehören, die auf Rechnung grosser Männer gesetzt werden. Von französischem *Esprit* und Witzworten war Beethoven's Natur wohl ziemlich weit entfernt." — Das beweis't denn doch wohl deutlich genug, nur in etwas anderer Form, dass wir eben so sehr wie Herr v. Sonnleithner die Charakter-Schilderungen nach Anekdoten verdammen.

Hiller hat natürlich ganz *bona fide* über seine Unterhaltung mit Paër berichtet, und es ist selbstredend nicht daran zu zweifeln, dass Paër so, wie Hiller erzählt, sich geäussert hat. Wenn daher Herr v. Sonnleithner mit grossen Lettern drucken lässt:

„An der ganzen Erzählung ist kein wahres Wort!" —

so ist es hoffentlich wieder nur der Form zuzuschreiben, dass er vergisst, zu sagen: „An der ganzen Erzählung **Paër's** ist kein wahres Wort."

Schliesslich nur noch dieses. Wir hielten es für wichtig, die Aeusserung eines Schriftstellers wie Berlioz in einem so gelesenen Journal wie die *Débats* zu beachten und unseren Zweifel an der Richtigkeit der Thatsache auszusprechen (Nr. 22, S. 173). Nach Abdruck von Hiller's Mittheilung sagten wir ferner (in Nr. 24, S. 191) ganz einfach: „Es fragt sich nun: Wann wurde Paër's Leonora geschrieben und in Wien bei Anwesenheit Paër's aufgeführt?"

Jetzt fragen wir: Warum hat Herr v. Sonnleithner aus seinem schätzbaren Archiv unsere Frage nicht eben so einfach, wie wir sie gethan, beantwortet?

Beurtheilungen.

Ernst Reiter, Das neue Paradies. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Sr. K. Hoheit dem Grossherzog Friedrich von Baden zugeeignet. Op. 12. Basel, A. Hunold. Leipzig, Friedr. Hofmeister. Clavier-Auszug Preis 8 Thlr. Chorstimmen Preis 2 Thlr.

Dieses Werk ist eine merkwürdige Erscheinung auf dem Gebiete der musicalischen Literatur, nicht weil es etwa den Geist der Zeit und den Charakter der jungdeutschen Schule wiederspiegelt, oder gar, weil es eine neue Bahn bricht oder umgekehrt Bach und Händel copirt, sondern weil es die melodische Schreibweise populärer Lieder-Componisten, Herrn Capellmeister Proch an der

Spitze, Kücken, Gumbert, Hölzl u. s. w. im Gefolge, in das Oratorium einführt!

Nimmt man dazu, dass das Gedicht, oder richtiger gesagt, der Text, nichts weniger als die ganze Geschichte der Menschheit vom ersten bis zum jüngsten Tage umfasst, denn es beginnt mit dem: „Es werde Licht!" und endigt mit dem Auferstehungs-Jubel von Adam und Eva und allen Auferstandenen, so wird man begreifen, dass die Behandlung dieses Stoffes, welcher Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfasst, in der angegebenen musicalischen Manier wirklich zu den Merkwürdigkeiten gehört.

Den Text zunächst müssen wir für ganz verfehlt erklären, sowohl in Bezug auf den Inhalt im Ganzen, als auf die Ausführung im Einzelnen, die „den ganzen Kreis der Schöpfung ausschreitet und mit (keineswegs) bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle" und dann wieder zum Paradiese wandelt. Der Dichter hat sich nicht genannt. Der Zusatz auf dem Haupt-Titel: „Nach Worten der heiligen Schrift", verdient die ernsteste Rüge, denn die heilige Schrift weiss nichts von Versen der Eva, wie diese:

„Dort aus jenen Zweigen blinkt es
Wie ein holder Morgenstern,
Aber unerreichbar winkt es,
Ewig schön, ach, ewig fern!"

und:

„Sieh, dir winket Gottes Sonne,
Nimm und schöpf' aus ihrem Bronne
Licht und Leben, Gottesgleichheit!"

Noch weniger kennt sie Heiden, die sich folgender Maassen ergehen:

„O Götterfunke der Unsterblichkeit,
Wer facht dich an zu Lebensgluth der Wahrheit?
In Schattenreichen zweifelnd irren wir
Und suchen uns'rer Ahnung Ziel vergebens;
Wann wirst du uns im Sonnenglanz erstrahlen,
Bild ew'ger Schönheit, uns'res Traumes Stern?"

Und nun vollends Adam, der gleich von vorn herein mit dem faustischen Wissensdrang und dem modernen Weltschmerz ausstaffirt erscheint, und unmittelbar nach der Erschaffung des Lichtes und seiner selbst (welche Nr. 1 der Chor der „lichten Geister" preis't) zum Danke dafür mit Allem unzufrieden ist und fast komisch in die Worte ausbricht:

„Licht ist im Himmel, auf der Erde Licht,
Und Licht in mir (!); doch alles stillet nicht
Des Geistes glühenden Durst, Licht, Licht, Licht!"

Das soll der Adam aus der Schöpfungsgeschichte der heiligen Schrift sein!

Der erste Theil enthält den Sündenfall, worüber der Chor der „finsteren Geister" triumphirt, Adam und Eva — „Nacht aussen, innen Nacht" — trauern, der Engel Michael aber ihnen verheisst, dass „Gottes Licht das sel'ge Leben emportragen (!) wird, wenn dieses Blitzschwert der Gerechtigkeit wird von der Liebe Flammenschwert zerschlagen." (Sind das biblische Worte??)

Personen des ersten Theiles sind: Adam, Tenor; Eva, Sopran; Raphael, Alt; Michael, Bass; Chor der lichten und Chor der finsteren Geister, beide vierstimmig.

Der zweite Theil umfasst die Geschichte des Volkes Israel. Sie dienen in Aegypten; der Engel Gabriel ruft „Mose" als Retter. Moses auf dem Sinai. Abgötterei der Israeliten, Moses' Zorn. Tröstung durch die Engel. David singt zur Harfe. Die Israeliten an den Wassern Babylons; dazu im Doppelchor die Heiden, nicht kampfentbrannt, sondern, wie oben schon erwähnt, sehr zahm und mondsüchtig. Jesaias weissagt „Jerusalems Wonne", die lichten Geister bestätigen sein Prophetenwort.

Personen: Gabriel, Sopran; Moses, Bass; Michael, Bass; Raphael, Alt; David, Tenor; Jesaias, Bass. Chöre der Israeliten und Heiden, der finsteren und lichten Geister.

Im dritten Theile verkünden die lichten Geister die Geburt des Heilandes; Maria und Simeon preisen sich glücklich (Duett); Raphael verkündet den „Gottmenschen"; die finsteren Geister versuchen Christus, der Engel Michael fährt sie darob hart an: „Gott strafe dich, o ewige (?) Versuchung! Des Menschen Sohn steht da in Gott!" u. s. w. — Das Meer braus't, die „Jünger" verzagen; „Er aber steht und spricht: da wird es still." — Magdalena bittet um Erbarmen und Segen; die lichten Geister trösten sie:

„Dir ist viele Schuld vergeben;
Wohl dir, du hast viel geliebt!"

Die finsteren Geister frohlocken noch einmal bei Christi Kreuzigung; Michael fährt sie abermals hart an:

„Das Urtheil des Allmächtigen trifft dich
Zum andern Mal (!), Geschlecht der Finsterniss!"

Dann verkündet er die Auferstehung Christi. Adam und Eva erwachen zum Leben (Duett und Chor der Engel und der Auferstandenen) und ziehen ein ins neue Paradies mit dem bescheidenen Selbstgefühle der „Gottesgleichheit". *Eritis sicut Deus!*

Zu den bereits aufgetretenen, zum Theil aber wieder verschwundenen Personen des Oratoriums kommen hier noch dazu Maria und Magdalena als Soprane, Simeon als Bass, und die Chöre der Jünger, der Engel und der Erstandenen.

Aus dieser Skizze ersieht man, dass uns hier Dante, Milton und Klopstock *in nuce* dargeboten werden!

Der Componist ist sich, wie es scheint, der Schwierigkeit der Aufgabe, drei gänzlich verschiedene Entwicklungsphasen der Menschheit, die Genesis und den Fall des Geschlechtes nach der biblischen Sage, die historische Bedeutung des Volkes Gottes und die Erlösung durch das Chri-

stenthum, musicalisch zu charakterisiren, gar nicht bewusst gewesen, und die Mosaik des Gedichtes hat ihn freilich auch nicht dazu begeistern können. In seiner Musik hat er vielmehr eine gewisse Einheit hergestellt, die jedoch wiederum nicht zum Vortheil des Ganzen ausgefallen, da sie mehr Eintönigkeit als künstlerische Einheit des Stils ist.

Seinen Melodieen fehlt es an der Würde und dem Adel der Motive, den Chören an der Tiefe und dem Schwung, welche das Oratorium verlangt. Die Musik erhebt sich nur selten über das Gewöhnliche, sowohl in Erfindung als in der Ausführung und Durcharbeitung, wovon nur der Schlusschor eine Ausnahme macht, während der Componist in anderen Nummern wohl einen guten Anlauf nimmt, aber bald wieder in das alte Geleise zurückfällt. An ganz gewöhnlichen Fortschreitungen in diatonischer oder chromatischer Tonleiter und an eben so gewöhnlichen Cadenzen, die das Monotone gar zu auffallend machen, ist kein Mangel.

Und dennoch möchten wir Herrn Reiter keineswegs vom Componiren abschrecken; — aber das Oratorium ist schwerlich die Gattung, für welche die Natur ihn bestimmt hat, die ihm, was wir gern anerkennen, ein gar nicht unbedeutendes Talent verliehen. Sehr lobenswerth ist seine Klarheit im harmonischen Elemente, die technische Gewandtheit in der Factur, die auf guter Schule und auf häufiger Uebung im Schreiben beruht, und uns offenbart, dass dem Componisten die Arbeit leicht, vielleicht zu leicht wird. Daher rührt denn das Fliessende der Schreibart, das man heutzutage nur zu häufig vermisst, und das Herrn Reiter auch dann gewiss eigen bleiben wird, wenn er etwas mehr in die Tiefe als in die Breite zu gehen streben will.

Nach alledem möchten wir glauben, dass diejenige Gattung, in welcher der Componist etwas Gutes leisten würde, die Oper sein dürfte, nicht die heroische, wohl aber die sentimentale und — so wunderlich dies auch nach der Durchsicht eines Oratoriums klingen mag — die komische Oper. Zu diesem Urtheil führt uns diejenige Eigenschaft seiner Vocal-Composition, welche mit den bereits erwähnten Vorzügen eng zusammenhängt, nämlich die Sangbarkeit. Diese wird auch dem vorliegenden Oratorium in Dilettantenkreisen Eingang verschaffen, und wir möchten es in dieser Beziehung auch Sing-Vereinen, die nicht gerade die höchsten Zwecke erstreben, empfehlen; denn Alles, Chöre und Solostücke (der Bass fordert eine klangvolle Tiefe), singt sich leicht, weil es stimmgerecht geschrieben ist. Auch lässt sich jeder Theil, ja, einzelne Abschnitte, ganz gut allein aufführen, da der Dichter dafür gesorgt hat, dass Alles aus einander gelegt werden kann.

Schliesslich erwähnen wir noch, dass das Oratorium als Manuscript schon im Jahre 1846 in Wien im Burgtheater zwei Mal und eben so in Basel, wo der Componist als tüchtiger Dirigent fungirt, mit Beifall aufgeführt worden ist. L.

E. Kuhn, Deutsche Messe (im leichten Stile) zum Gebrauche bei dem Gottesdienste für vierstimmigen Männerchor. Op. 31. Erfurt, bei C. W. Körner. Partitur 10 Sgr.

Ein kleines anspruchsloses, aber doch sehr ansprechendes Werkchen, das sich durch melodische Gedanken und harmonische Einfachheit empfiehlt und für seinen kirchlichen Zweck, wie auch in einzelnen Sätzen für Männergesang-Vereine, die noch ernsten Gesang lieben und noch nicht ganz der Tändelei und Säuselei verfallen sind, zu ausserkirchlichen Vorträgen recht brauchbar ist. Es besteht aus acht Nummern: 1. Zum Staffelgebet (lies im Staub, statt ein). 2. Zum Gloria (*Allegro molto, B-dur*, 4/4); der längste Satz, jedoch nur 72 Tacte, aber recht frisch und schwungvoll. 3. Zum Credo. 4. Zum Offertorium. 5. Zum Sanctus (*Largo, As-dur*, 6/4), recht schön. 6. Nach der Wandlung. 7. Zum Agnus Dei (*Adagio, Es-moll*, 4/4), eben so, hätte eine grössere Ausführung verdient. 8. Schlussgesang (*Allegro, Es-dur*, 4/4) mit einem kleinen Fugato, wofür jedoch der Rahmen zu eng ist.

Alb. Barth und J. J. Schäublin, Harfenklänge. Eine Sammlung geistlicher Lieder für gemischten Chor. Basel und Biel, Bahnmeier's Buchhandlung (C. Detloff). 1860 140 S. 8. Preis?

Die Herausgeber, der erstere Diakon an St. Theodor, der andere Lehrer am Real-Gymnasium zu Basel, suchen in dem Vorworte das Erscheinen ihrer Sammlung nach den bereits vorhandenen zu rechtfertigen. Wir wollen darüber nicht mit ihnen rechten, da das Büchlein im Ganzen seinen Zweck erfüllt und sich durch guten Druck und recht saubere Ausstattung empfiehlt, mithin häuslichen Kreisen willkommen sein wird. Dass öfters bekannten Melodieen andere als die ursprünglichen Texte untergelegt sind, können wir nicht billigen; dadurch erscheint nothwendig die Composition in einem falschen Lichte. Auch dass die Herausgeber nicht angeben, bei welchen Gesängen die Harmonie vom Componisten herrührt oder zu dessen Melodie von ihnen gesetzt ist, dürfte ein bei einer zweiten Auflage zu beseitigender Mangel sein. Unter den Liedern älterer Dichter und Musiker ist Nr. 32: „Welt, Ade! ich bin dein müde“, von Albinus, fünfstimmig (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass) gesetzt von Rosenmüller (*B-dur*, 4/4-Tact), auszuzeichnen; besonders schön tritt der Schluss — der Kehrvers: „In dem Himmel allezeit Friede, Freud' und Seligkeit!“ aller vier Strophen — in 3/2-Tact ein. Unter den neueren Liedern sprechen uns „Ach, bleib' bei uns,

Herr!" von M. Hauptmann, „Das ist eine sel'ge Stunde" von F. Commer, „Was klagst du?" von Rungenhagen, u. s. w. am meisten an.

Louis Drechsler.

(Nekrolog.)

Am 25. Juni starb zu Edinburgh Louis Drechsler, unter den deutschen Musikern, die sich in England eine Existenz begründet haben, einer der tüchtigsten. Auch hatte er sich nicht bloss ein sorgenfreies Leben, sondern auch einen bedeutenden Wirkungskreis geschaffen, namentlich durch seinen vortrefflichen Gesang-Unterricht und als Dirigent der philharmonischen Gesellschaft.

Drechsler war zu Dessau den 5. October 1822 geboren, wo sein Vater Karl (geb. 1800 zu Camenz), der berühmte Violoncellist, Concertmeister an der Hofcapelle, noch gegenwärtig, so viel uns bekannt, lebt.

Er widmete sich von Jugend auf der Musik, erhielt von seinem Vater Unterricht im Violoncellspiel und bildete sich unter Friedrich Schneider's Leitung zum wissenschaftlichen und praktischen Musiker aus.

Im Sommer 1841 kam er mit Adam Hamilton, welcher ebenfalls unter Friedrich Schneider studirt hatte, und der späterhin sein Schwager wurde, in Edinburgh an und machte sogleich mit seinem Violoncellspiel grosse Sensation. 1843 ging er nach London und 1845 nach Paris, wo er des berühmten Franchomme Bekanntschaft und Freundschaft erwarb. In London 1846 spielte er im Buckingham-Palaste vor Ihrer Majestät der Königin Victoria, welche sich in seiner Muttersprache mit ihm unterhielt und sich auf das lobendste über seine Leistungen aussprach. Seitdem machte er öftere Reisen nach London, Frankreich und Deutschland, wo er sich in Wien, Dresden, Berlin, München, Paris und in seinem Geburtsorte mit grossem Erfolg hören liess.

Im Jahre 1848 begann er unter den ersten Lehrern in Frankreich und Italien Gesang zu studiren, zuletzt unter dem berühmten Garcia in London, von welchem er, wie er selbst sagt, am meisten gelernt hatte, und dessen Lehrmethode er anwandte. Als sich in Edinburgh eine Gesellschaft von Musik-Liebhabern bildete, wurde Drechsler zum Dirigenten ernannt; er verweigerte es, irgend eine Remuneration anzunehmen. Musik war ihm eine Kunst, die ihrer selbst willen geliebt und cultivirt werden müsse. Als Violoncellspieler war er unübertroffen in Reinheit und Lieblichkeit des Tones, Gefühl und gesangreichem Ausdruck. Er war auch ein guter Clavierspieler; er spielte mit vielem Ausdruck und besass einen guten Anschlag. Sein Extemporespiel auf dem Clavier und auf der Orgel gewährte grosses Vergnügen, und eben so konnte er Partituren mit Leichtigkeit vom Blatte spielen. Im Gesang-Unterricht war er höchst tüchtig und gewissenhaft. Er befolgte die echt italiänische Methode. Bescheiden und wohlthätig, schenkte er jungen Musikern und Dilettanten stets die freundlichste Theilnahme. Obgleich seit längerer Zeit leidend, kam sein früher Tod doch unerwartet und entriss ihn im noch nicht vollendeten 38. Jahre seinen Freunden und seinem Wirken auf dem Gebiete der Tonkunst. Edinburgh verliert an ihm sehr viel, denn er war die Seele des dortigen Musiklebens.

Königliche Bühnen in Berlin.

Die Gesammtzahl der vom 1. August 1859 bis zum 20. Juni 1860 gegebenen Vorstellungen betrug 488, die sich folgender Maassen eintheilen: Trauerspiel 71, Schauspiel 107, Lustspiel 135, Posse 18, ernste Oper 113, komische Oper 42, Singspiel 8, Ballet 80.

Die Anzahl der Vorstellungen—nach den Namen der Schriftsteller vertheilt—ergibt folgendes Resultat: Bauernfeld 8, Benedix 12, Birch-Pfeiffer 25, Blum 17, Brachvogel 8, Cumberland 1, A. Dumas 10, Feldmann 6, Freitag 1, Girardin 1, Göthe 10, Hell 1, Hersch 5, Heyse 12, Holbein 5, Holtei 2, Hugo 6, Iffland 2, Klein 4, Kleist 6, Kotzebue 7, Kettel 7, Laube 2, Laun 1, Lessing 13, Molière 5, Moreto 2, Mosenthal 1, Putlitz 7, Raupach 12, Rautenstrauch 1, Redwitz 3, Ring 12, Prinz. A. v. S. 1, Schneider 3, Schiller 42, Schröder 1, Scribe 9, Shakespeare 34, Steigentesch 1, Souvestre 2, Töpfer 9, Wilhelmi 3, Wolff 3.

Dessgleichen in der Oper: Auber 22, Bellini 2, Beethoven 5, Boieldieu 3, Cherubini 4, Donizetti 9, Flotow 4, Gluck 7, Herold 2, Isouard 1, Lortzing 4, Marschner 3, Meyerbeer 17, Mozart 19, Nicolai 4, Offenbach 11, v. Redern 5, Rossini 5, G. Schmidt 4, Spohr 2, Spontini 3, Taubert 1, Verdi 3, Wagner 9, Weber 12.

Von den Ballet-Vorstellungen kommen 58 auf Paul Taglioni, 11 auf Hoguet, 4 auf Ph. Taglioni, 7 auf Perrot.

Die Novitäten und Neuinscenesetzungen waren:

A. Im Schauspiele (8 Stücke): Drei Trauerspiele („Maria", „Die Sabinerinnen", „Der Usurpator"), vier Schauspiele („Des Hauses Ehre", „Ein Kind des Glücks", „Elisabeth Charlotte", „Ein Verschwörer"), ein Lustspiel („Unsere Freunde"). Neu einstudirt (8 Stücke): ein Schauspiel („Der Fabricant"), sieben Lustspiele („Ihr Bild", „Der Jugendfreund", „Das Portrait der Geliebten",

„Die Mäntel", „Die Bekenntnisse", „Der Majorats-Erbe", „Rococo"). — Zur Vor- und Nachfeier des hundertjährigen Geburtstages Schiller's kam ein Prolog von P. Heyse, ein Epilog zu Schiller's Glocke, und Schiller's Apotheose, lebendes Bild, componirt von H. Heidel, zur Aufführung. Die in Aussicht gestandenen Lustspiele „Mit der Feder", „Eine übereilte Ehe" und „Sophie Detzloff" blieben aus.

B. In der Oper: Eine ernste („Christine") und eine komisch-romantische Oper („Weibertreue, oder Kaiser Konrad vor Weinsberg"), ein Singspiel („Das Mädchen von Elisonzo"). — Neu einstudirt: eine Oper („Der Templer und die Jüdin") von Marschner.

Im Opernhause ein grosses Concert unter Mitwirkung der Sing-Akademie, des Stern'schen und des Jähn'schen Gesang-Vereins.

C. Im Ballet: Keine Neuigkeit. — Neu einstudirt (2 Ballette): „Katharina, oder die Braut des Banditen", „Das hübsche Mädchen von Gent".

Taglioni's „Seeräuber" erreichte vom 18. September 1838 bis 29. December 1859 hundert, dessen „Flick und Flock's Abenteuer" in zwei Jahren nahe an zweihundert Aufführungen.

Engagements, Debuts und Gastspiele. Im Schauspiele fand nur ein Debut (an 3 Abenden) Statt: Frau Kierschner (wurde engagirt). Gastspiele fanden acht (an 40 Abenden) Statt: Frau Kierschner 5 Mal, Fräul. Gossmann 12 Mal, Fräul. Ehrenbaum 3 Mal, Fräul. Doris-Gey 3 Mal (wurde engagirt), Herr La Roche 7 Mal, Herr Otto Devrient 3 Mal, Herr Maximilian (Lemaitre) 3 Mal, Herr Marr 4 Mal. — Abgegangen: Herr Porth (nach Königsberg).

In der Oper sahen wir: Einen ersten theatralischen Versuch des Fräul. De Ahna und drei Debuts (an 4 Abenden): Herr Woworsky 2 Mal, Fräul. Ferlesi 1 Mal, Fräul. Pollack 1 Mal. Gastspiele fanden vier (an 5 Abenden) Statt: Herr Steger 3 Mal, Herr Bukowics 1 Mal, Fräul. Langlois 1 Mal. Neu engagirt die Damen Voss, Böttcher und Czekay (kleine Partieen).

Im Ballet fand ein Gastspiel (an 10 Abenden) Statt: Fräul. Katharine Frideberg. — Neu engagirt: Fräul. Selling (Koryphäe).

In der Capelle neu engagirt: die Herren Beyerle, Baack, Gantenberg (tüchtiger Flötist) und Pohl.

Zwei fünfzigjährige Jubiläen fanden Statt: das des höchst verdienstlichen Bassisten Herrn Zschiesche und das des Contrabassisten Herrn Schlechte.

Aus Baden-Baden.

Den 10. August 1860.

Hier strömt der goldene Regen nicht bloss auf die Spieler (?) und Spielpächter herab, sondern vor Allem auch auf die Kunst und die Künstler, nämlich auf die französischen. Zwar ist Baden ein deutscher Ort; doch nein, es ist ein Curort, und diese geographischen Grössen sind bekanntlich weder deutsch noch irgend national, sondern rein kosmopolitisch. Da nun das Französische die Weltsprache ist, so ist es ganz natürlich, dass die Welt, die hier aus allen Ländern zusammenströmt, nur Französisch spricht, und dass folglich auch die Bedienung sich dieses Idioms befleissigt, d. h. mit anderen Worten, dass die ganze Einwohnerschaft von Baden sich französirt, da die ganze Einwohnerschaft aus unterthänigen Dienern der Fremden besteht.

So ist denn auch das Theater, genauer genommen das Vaudeville und die komische Oper, französisch. Die Stücke und die Partituren schiessen wie die Pilze empor und gehen ohne Ausnahme unter dem rauschendsten Jubel und Bravorufen des Publicums in Scene, da dieses Publicum viel zu gebildet und zu artig ist, um irgend etwas Anderes zu thun, als zu applaudiren und zu bewundern.

Gäbe es einen Hof in Baden, so würde man das hiesige Theater ein Muster-Exemplar von einem Hoftheater nennen können; jetzt aber muss man es als ein Liebhaber-Theater betrachten, obwohl lauter bezahlte, und sehr gut bezahlte, Künstler darauf auftreten. Gewiss ist, dass man in keinem Liebhaber-Theater eine solche von lauter Wohlwollen und Gutmüthigkeit, Gefälligkeit und Enthusiasmus geschwängerte Luft athmet, als im hiesigen Komödiensaale. Mit dem besten Willen von der Welt wird hier kein Mensch über den wahren Werth der aufgeführten Stücke ins Klare kommen, so betäubend ist der Korybantenlärm der Priester der Thalia und Polyhymnia. Die Blätter, die hier und in der Nähe erscheinen, sind nur der Wiederhall des „gewählten" Publicums, und ein einziger Laut aufrichtiger Kritik würde eine so grelle Dissonanz in die allgemeine Lobhudel-Harmonie werfen, dass sich ein Jeder vor einem solchen Laut hütet.

Diese Behutsamkeit hat noch einen anderen Grund. Es existirt hier eine geheime Policei, die dermaassen zahlreiche Diener hat, dass ihr nichts entgeht, was gegen die öffentliche Renommee des berühmten Badeortes geäussert wird, denn die ganze Bürgerschaft gehört dazu. Wehe dem, der hier eine Meinung ausspricht, die dem Gemeinwohl schaden könnte! Ich erinnere mich eines Auftrittes, der vor mehreren Jahren in Bonn passirte. Es wurde im Theater eine Oper gegeben, deren Musik von einem Eng-

länder oder einer Engländerin — ich glaube, es waren sogar zwei Damen dabei am Webstuhle gewesen — componirt, d. h. clavierirt, und dann von einem dortigen Musiker instrumentirt worden war. Im ersten Range waren alle Logen von Engländern, die bekanntlich eine starke Colonie in Bonn bilden, besetzt. Das Parterre war unglücklicher Weise anderer Ansicht, als der erste Rang; es lachte und pfiff die Oper aus. Da hörte man denn gar viele ehrsame Bonner sich ob dieser Frechheit entsetzen, denn die Furcht vor einer Gesammt-Auswanderung der Engländer wurde rege. Indess blieb es doch beim Raisonniren und Eifern; hier in Baden aber würde derjenige, der eine französische Oper auspfiffe, gesteinigt, der sie nicht vortrefflich fände, ausgewiesen werden.

Was Wunder also, dass eine neue Oper von Gounod, „*La Colombe*" genannt, Enthusiasmus erregt hat? Die beste deutsche Oper würde nichts gemacht haben, sie käme ja nicht aus Paris! Der Stoff aus einer Fabel von Lafontaine, die Musik von einem pariser Componisten, die Darsteller Pariser, an ihrer Spitze Madame Carvalho-Miolan und Roger — folglich Enthusiasmus für das Buch, für die Musik, für die Sänger!

Ein Bauer, der vom Neumond reden hörte, fragte, wo denn die alten Monde blieben. Das wusste man ihm eben so wenig zu beantworten, als irgend einem Neugierigen die Frage nach dem Verbleiben der Opern-Partituren, die alle Sommer in Baden neu aufleuchten.

Der Bau des neuen Theaters schreitet schnell vor und soll noch für diesen Winter unter Dach kommen. Der Bau der Maschinerie u. s. w. ist dem berühmten Mühldorfer übertragen, nicht weil er ein Mannheimer ist, sondern weil er nach Paris berufen worden, um das Wasser von Ploërmel in Scene zu setzen. In der Saison von 1862 soll das neue Theater mit einer Oper von Hector Berlioz eröffnet werden. Doch wer weiss, was geschieht, wenn der Tannhäuser aus Paris nach Baden geholt werden kann! Bis jetzt kann man ihn freilich hier nicht brauchen. W.

Aus London.

[Die diesjährige Saison der Oper in *Her Majesty's Theatre*.]

Das Theater der Königin hat Ende Juli mit C. M. v. Weber's Oberon geschlossen. Die Aufführung dieses Werkes hat einen unerhörten Erfolg gehabt und wird von der Kritik einstimmig als epochemachend in der Geschichte der Oper in London bezeichnet. Die allgemein verlangte Wiederholung konnte jedoch nicht Statt finden, weil die meisten Mitglieder der Bühne Verbindlichkeiten eingegangen hatten, die ihren längeren Aufenthalt hier unmöglich machten.

Diese letzte Vorstellung war das Benefiz für Fräulein Titjens, welche die Rezia sang. Die übrige Besetzung war folgende: Hüon, Signor Mongini; Fatime, Signora Alboni; Oberon, Signor Belart; Scherasmin, Signor Everardi. Das Ensemble war vollkommen, das Orchester unter Benedict's Leitung vortrefflich. Für uns Deutsche trübte die Erinnerung an Weber's Ende (den 5. Juni 1826) in London die Freude an der Aufführung! — Uebrigens gingen der Vorstellung noch vorher der Schattenwalzer aus Dinorah durch Mad. Cabel, Edgar's Schlussscene aus Lucia durch Giuglini und einige Scenen aus dem Ballet Orfa durch Mad. Ferraris.

Die Saison war am 10. April mit Flotow's Martha eröffnet worden: Fräul. Titjens, Mad. Lemaire, Giuglini und Vialetti (Bass). In dem beigegebenen Ballet trat die Tänzerin Pocchini auf. Die Oper machte nicht viel und ging nicht wieder in Scene.

Am 12. April trat Mad. Borghi-Mamo als Leonora in der Favorita auf und setzte sich durch ihre schöne Stimme und guten Vortrag sogleich in Gunst. An demselben Abende hatte Everardi als Alfonso entschiedenen Erfolg, und der Tenor Mongini machte dem allbeliebten Giuglini seinen Ruhm streitig. Nach Verdi's *Trovatore* kam die *Traviata* wieder daran mit Signora Piccolomini, die mit dieser Rolle eine Reihe von sechs Abschieds-Vorstellungen eröffnete, bevor sie sich ins Privatleben zurückzog. Sie erregte keineswegs den früheren Enthusiasmus, hatte aber doch noch einige glühende Bewunderer für sich.

Eine neue für sie geschriebene Oper, Almina, von Campana machte wenig oder gar keinen Eindruck; doch erlebte sie drei Vorstellungen. Rossini's Othello gab Mongini Gelegenheit, seine Kraft im Schreien zu zeigen; seine Uebertreibungen im letzten Acte waren unausstehlich. Mad. Borghi als Desdemona konnte nicht befriedigen; der feine Duft, der über dem musicalischen Bilde dieses unschuldigen Opfers schwebt, wurde durch sie ganz verwischt. Dennoch erhielt sie im letzten Acte Beifall. Es bleibt aber eine starke Aufgabe, die Azucena im Trovatore, den Orsini in der Lucrezia u. s. w. und auch die Desdemona zu singen.

In der Lucrezia feierte Fräul. Titjens einen wohlverdienten Triumph durch Gesang und Spiel, und Mongini machte durch den geschmack- und gefühlvollen Vortrag der Partie des Gennaro die Frevel des Mohren von Venedig vergessen.

Don Giovanni wurde im Mai vier Mal bei vollem Hause gegeben, was den Künstlern und dem londoner Publicum Ehre macht. Donna Anna, Fräul. Titjens, prächtig, eine ihrer besten Leistungen; die Macht der Stimme, der dramatische Ausdruck im Tone und das hinreissende Spiel lassen die Kritik über die Unvollkommenheit der feineren

Technik nicht zu Wort kommen. Die Elvira der Signora Vaneri war vortrefflich, sie sang die Mozart'sche Musik in dem classischen Stil, der ihr gebührt. Als Zerline wäre die Piccolomini mehr an ihrer Stelle gewesen, als die Borghi-Mamo. Don Giovanni selbst, Everardi, sang die Partie recht schön, sah gut aus und spielte gar nicht übel, wenn auch vielleicht nicht mit der Grandezza eines spanischen Dons, doch mit der *Nonchalance* eines blasirten grossen Herrn, der Alles *cavalièrement* behandelt. Vialetti gab den Leporello, Castelli den Comthur — auch zwei bedeutende Stimmen. Die beste Vorstellung war die vierte, in welcher Everardi den Leporello, Gassier den Don Juan, Ronconi den Masetto sang.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Hamburg. Vorgestern, am 18. August, vermählte sich Se. Königliche Hoheit der Herr Herzog Ernst von Würtemberg mit Fräulein Natalie Eschborn, der unter dem Künstlernamen Frassini bekannten ausgezeichneten Sängerin. Die Trauung fand in der Behausung der Eltern der Braut, in Scheller's Hotel, in der Mittagsstunde, ganz nach dem gewöhnlichen protestantischen Ritus und vor einem kleinen Kreise dazu Geladener Statt, zu denen auch ein Cavalier des Herrn Herzogs gehörte. Der Herr Pastor von Ahsen zu St. Michaelis leitete die feierliche Handlung mit einer Rede ein, deren einfach menschlichem und religiös ergreifendem Eindrucke sich keiner der Theilnehmenden zu entziehen vermochte. Unmittelbar nach den Worten des Segens liess sich aus dem Seitenzimmer her eine Blechmusik mit einem Choral vernehmen. Auch zu der Tafel, welche die Zeugen und Gäste der Trauung sodann um das neuvermählte Paar vereinigte, steuerte dasselbe Blech-Quartett einige musicalische Nummern bei. — Der Herr Herzog und Frau Gemahlin haben Hamburg am Sonntag darauf verlassen, um ihren Aufenthalt demnächst auf der ihnen zugehörigen Villa bei Coburg zu nehmen. Möge die Künstlerin in ihrer Ehe um so glücklicher sein, je bedeutender der Verlust ist, den ihr Uebergang in die Welt der hohen Gesellschaft der grossen Welt des Theaters zufügt, innerhalb deren sie eine eben so vielseitige als glänzende Wirksamkeit aufgibt. Der deutschen, der italiänischen und französischen Sprache und Oper in gleichem Grade gewachsen, stand ihr für ihr Talent eine geradezu unbeschränkte Wahl der Schauplätze offen. Von nun an werden die Gaben des Gesanges, mit denen sie vor Kurzem noch Tausende erfreute, nur noch hier und da für einen vornehmen Cirkel vorbehalten sein. Der jähe Wechsel ihrer Stellung im Leben wird aber dennoch für Fräulein Eschborn-Frassini zum Heile ausschlagen, das verbürgt der Charakter des fürstlichen Gemahls, an dessen Arm wir sie von uns scheiden sahen. Die männlich schlichte Weise, das wohlwollend entgegenkommende Wesen Sr. Königlichen Hoheit gewann ihm bei allen, denen eine persönliche Annäherung gestattet war, zu den Gefühlen der Ehrerbietung auch die eines unwillkürlichen Vertrauens auf die liebenswürdigen Eigenschaften seines Herzens.

(Hamb. Nachr., Nr. 197.)

In **Leipzig** hat der hannover'sche Hof- und Kammersänger Niemann am 8. August sein Gastspiel mit „Tannhäuser" begonnen. Von Leipzig geht Niemann unmittelbar nach Paris, um sein Engagement bei der grossen Oper anzutreten.

Heidelberg. Der Sängertag wurde am 15. Juli auf der Schloss-Ruine in gelungenster Weise gehalten. Im festlich geschmückten Schlosshofe war eine Emporbühne für die Sänger, etwa 400 bis 500 an der Zahl, errichtet. Viele Chöre mussten wiederholt werden. Das Wetter war günstig, der Fremdenzuspruch gross, der Ertrag für die vertriebenen Schleswig-Holsteiner und für das Arndt-Denkmal bestimmt.

Frankfurt a. M. Unsere Oper bereitet zu Cherubini's hundertjähriger Geburtstags-Feier (8. September) eine Aufführung von dessen Faniska vor, die bekanntlich von dem grossen Meister 1805 in Wien componirt und am 6. Februar des folgenden Jahres zum ersten Male im Theater an der Wien, in welchem drei Monate vorher Beethoven's Fidelio die ersten Vorstellungen erlebt hatte, unter des Componisten Leitung aufgeführt worden. Möge aber die Wiederaufführung dieses grossen Tonwerkes von einem besseren Erfolge zu sagen wissen, vornehmlich Seitens der Sänger, als die viel leichtere Grétry'sche Oper „Richard Löwenherz" neulich gehabt, sonst dürfte es rathsam sein, niemals wieder den Gedanken an eine neue Scenirung irgend einer Oper aus der classischen Epoche zu fassen — oder warte man die Zeit ab, bis sich für jene Werke die Auspicien oben und unten wieder günstiger zeigen, was denn doch nicht gar zu fern stehen dürfte. Sollte es in Folge mangelhafter Leistungen jedesmal nur bei einer einzigen Aufführung verbleiben, so müsste dies dem Institute nach allen Seiten hin offenbar zur Unehre gereichen. S.

Se. Majestät der König von Baiern hat den seit 1. April in Urlaub befindlichen General-Major Frhrn. v. Frays aus Gesundheits-Rücksichten vom 1. August an der Vorstandschaft der königlichen Hofbühnen gänzlich enthoben und die Geschäftsleitung bis zur Ernennung eines eigenen Hoftheater-Intendanten dem bereits seit Ostern mit derselben betrauten Inspector Wilhelm Schmitt auch ferner zu übertragen geruht.

Wien. Dem Vernehmen nach soll Herr Wachtel, dessen festes Engagement wegen obwaltender Hindernisse unthunlich ist, von der Direction des Hof-Operntheaters für ein zehnmonatliches Gastspiel (was in anderer Form einem Engagement ziemlich gleichkommt) gegen ein Honorar von 250 Fl. per Spielabend gewonnen worden sein. Singt Herr Wachtel monatlich nur acht Mal, so ergibt das ein rundes Sümmchen von 20,000 Fl. Man sieht, auch die deutschen Tamberlik's wissen für ihr hohes *Cis* gute Preise zu erlangen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 36. **KÖLN, 1. September 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Aus London.

[Die diesjährige Saison in *Her Majesty's Theatre* und in *Coventgarden Theatre* — Concerte.]

(Schluss. S. Nr. 35.)

Als Norma riss Fräulein Titjens das ganze Publicum ohne Ausnahme durch ihre eminente Leistung hin. Trotzdem kam die Oper nicht wieder auf die Bühne, nur die erste Scene (*Casta diva*) wurde häufig eingeschaltet.

Von Verdi wurden nur Rigoletto zwei und Ernani ein Mal und ohne besonderen Erfolg vorgeführt.

Rossini's „Barbier" sahen wir drei Mal mit verchiedener Besetzung. Mad. Borghi-Mamo ersäufte die Melodieen der ersten Arie der Rosine und auch des Duetts mit Figaro in einem erstickenden, keineswegs erquickenden Sprudel von selbstbereitetem Tonwasser. Bei der dritten Wiederholung trat Mad. Alboni in ihre alten Rechte, und durch ihre herrliche Stimme und den edeln, nicht mit eigenen Flittern überbürdeten Vortrag hörte man Rossini's Rosine mit Genuss. Am bedeutendsten wurde die zweite Vorstellung durch das Debut eines ganz ausgezeichneten, noch sehr jungen Doctor Bartolo, Signor Ciampi, den Herr Smith der Gesellschaft Merelli in Brüssel und Köln abspänstig gemacht hatte. Er machte ungeheures Glück, ein Donner von Applaus erschütterte das Haus, und alle öffentlichen Blätter stimmten ohne Ausnahme in seinem Lobe überein. Auch seine folgenden Leistungen in Gnecco's *La Prova d'un Opera Seria* und vor Allem in Cimarosa's *Matrimonio segreto* rechtfertigten den enthusiastischen Empfang; Stimme und Gesangkunst, dazu ein merkwürdiges Schauspieler-Talent sind ihm eigen, und es lässt sich voraussehen, dass er sehr bald der vollendetste Buffo der gegenwärtigen italiänischen Sängerzunft sein wird. Zugleich mit ihm trat Sebastiano Ronconi, ein jüngerer Bruder des berühmten Ronconi, als Figaro mit schwachem Beifall auf.

Rossini's „Semiramis" wurde vier Mal gegeben; Fräul. Titjens konnte ihre Partie, die sie zum ersten Male sang, in Bezug auf Correctheit der Coloratur nicht ganz bezwingen, ersetzte jedoch durch einzelne dramatische Momente, grossartiges Spiel und malerische Plastik das Mangelnde. Der Erfolg der Oper war nicht ausserordentlich.

Dagegen zogen die sechs Vorstellungen von Meyerbeer's „Hugenotten" das Publicum stets nach dem Theater, und mit Recht, denn sie wurden sehr gut gegeben. Fräul. Titjens übertraf als Valentine sich selbst und alles, was man bisher hier in dieser Rolle gehört und gesehen hatte, und eine Demoiselle Michal, die Niemand kannte, sang die Königin so glänzend und correct, dass sie einen grossen Eindruck machte. Nehmen Sie die Borghi-Mamo als Pagen dazu, Giuglini als Raoul, Violetti als Marcel, Nevers und St. Bris durch Everardi und Gassier besetzt, so können Sie Sich eine Vorstellung von dem ausgezeichneten Ensemble machen.

Dennoch trat Alles in den Hintergrund, ja, verschwand fast in der Erinnerung vor der Begeisterung, welche Weber's „Oberon" gleich bei seiner ersten Aufführung am 3. Juli erlebte. Neun Aufführungen, darunter zwei Benefize für den Unternehmer Herrn E. T. Smith und für Fräul. Titjens, machten das Haus zum Brechen voll. Vom höheren Standpunkte der Kritik aus, vollends vom historischen, der jede Zurechtmachung eines älteren Meisterwerkes für neuere Bedürfnisse als eine Versündigung an dem Schöpfer desselben ansehen muss, lässt sich gegen die neue Gestalt, in welcher Oberon hier wieder erschienen ist, freilich sehr viel einwenden. Und dennoch hat Benedict sich um Weber in so fern verdient gemacht, als nichts von den Musikstücken des Weber'schen „Oberon" gestrichen worden ist und die Bearbeitung für die italiänische Bühne nur in Zuthaten besteht.

Freilich erscheinen diese mitunter sehr wunderlich. Die Recitative waren allerdings nothwendig, und man kann

sie mit Fug und Recht gelungen und effectvoll nennen. Aber die Einlagen aus Weber's Euryanthe? die neuen Gesang-Partieen des Babekan und der Roxane? Nun, die Abgerissenheit und Incohärenz des ursprünglichen Libretto ist freilich dadurch weniger auffallend geworden, und am Ende ist ja der Text des Weber'schen Oberon der Art, dass es dabei auf etwas mehr oder weniger Unsinn nicht ankommt. Kurz, das Resultat der vereinten Bemühungen der Herren Smith und Benedict war sehr lohnend für Beide; die Saison musste auf eine ganze Woche verlängert, Mongini (Hüon), der schon abgereis't war, durch den Telegraphen zurück geholt werden, um dem ungestümen Verlangen des Volkes nachzugehen.

Die Besetzung war folgende: Rezia — Fräul. Titjens; Fatime — Mad. Alboni; Roxane — Fräul. Vaneri; Puck — Mad. Lemaire; Hüon — Herr Mongini; Oberon — Herr Belart (guter Tenor); Scherasmin — Herr Everardi; Babekan — Herr Gassier.

Die erste Aufführung des Oberon bei Weber's Anwesenheit in London fand den 11. April 1826 Statt; der Erfolg war bekanntlich nur ein mässiger; — sicherlich brachte Weber's Benefiz-Vorstellung ihm nicht ein Drittel der Einnahme, die jetzt Fräul. Titjens davontrug.

Herr Gye, der Director der zweiten italiänischen Oper im Coventgarden-Theater, hat neben seine alte Garde oder neben seine Ruinen — Grisi, Mario, Ronconi — neue Zierden aus Paris und Wien nach London verpflanzt, aus Paris Mad. Carvalho-Miolan und Herrn Faure (Bariton von der *Opéra comique*), aus Wien Mad. Czillag. Beide Sängerinnen, von ganz verschiedenem Genre, die Miolan mit kleiner Stimme, vollendet in Feinheit, Grazie und Correctheit aller denkbaren Coloraturen, die Czillag imponirend durch ihre prächtigen natürlichen Mittel, verliehen den Vorstellungen unläugbaren Glanz, während man die Grisi und Genossenschaft doch in der That nur aus dankbarer Erinnerung bewundern, Einige meinten sogar: nur ertragen konnte. So viel ist gewiss, dass einem Fremden, der diese ehemals wunderbar grosse Sängerin jetzt zum ersten Male hört, der immer noch enthusiastische Beifall des londoner Publicums ein Räthsel sein muss.

Eröffnet wurde die Saison am 10. April mit Meyerbeer's Dinorah (Miolan), welche Oper die vorjährige geschlossen hatte. Faure setzte sich durch die Partie des Hoël, in welcher er zum ersten Male in England auftrat, sogleich in Gunst. Er besitzt eine schöne, wohllautende Stimme und weiss zu singen.

Mad. Czillag erschien zuerst in Beethoven's Fidelio und machte durch Gesang und Darstellung einen ausserordentlichen Eindruck. Das Ganze der Vorstellung konnte man aber nicht loben, auch erregte das Meisterwerk bei Weitem nicht den Enthusiasmus, mit welchem sonst das londoner Publicum diese Oper stets aufgenommen hat. Die Marcelline war durch Fräul. Corbari sehr gut besetzt — ein seltener Fall; Neri-Beraldi (Florestan) und Tagliafico (Pizarro) erhoben sich nirgends über das Gewöhnliche, und Herrn Zelger's Rocco liess gar zu sehr Karl Formes vermissen, der aus dieser Rolle eine Hauptstütze des Erfolgs der Oper zu machen wusste. So wurde denn trotz der Bewunderung des dramatischen Talentes der Mad. Czillag Fidelio doch nur Ein Mal wiederholt.

Grisi und Mario traten in ihren alten Partieen in der „Favorite" auf; Leonora entzückte die Stammgäste, Ferrando war heiser, was Niemandem etwas Neues war.

Auber's „Fra Diavolo" ging mit der Miolan und dem Tenor Gardoni in Scene. Ronconi war als Lord ergötzlich; auf derartige Partieen sollte er sich aber auch jetzt beschränken. Im *Trovatore* thaten Grisi und Mario ihr Möglichstes, aber nur die Czillag (Azucena) und Graziani (Graf Luna) hielten die Vorstellung. Wenn einige Kritiker fanden, dass Mad. Czillag in Verdi's Musik nicht so gross sei, als in Beethoven's, so kann sie das nur als ein Compliment aufnehmen.

Der „Barbier" blieb im Ensemble und im Einzelnen hinter früheren Vorstellungen zurück; Mad. Miolan war keine ausgezeichnete Rosine, Zelger ein schauderhafter Bartolo, Mario und Ronconi die Alten! Und doch sagte ein Blatt ersten Ranges, man könnte über die vortreffliche Leistung Mario's eine Broschüre schreiben!

Mozart's „Don Giovanni", ich wollte sagen: Alary's Verunstaltung desselben, mit Mario als Don Juan, war eine verfehlte Vorstellung. Mad. Penco debutirte als Zerline; für die Grisi, welche durch eine Ohnmacht ausser Gefecht gesetzt wurde, trat Mad. Rudersdorf als Donna Anna ein. Der zweiten Vorstellung gab Tamberlik's Ottavio wenigstens ein Concert-Relief. Die Penco trat ferner als Ninetta in Rossini's *Gazza ladra*, Elvira in den *Puritani*, Lady in der Martha, Eurydice in Gluck's Orpheus auf. — Wenn man erfährt, dass die Hugenotten und Lucrezia Borgia mit Mario und Grisi in den Haupt-Partieen (Raoul und Valentine, Lucrezia und Gennaro) gegeben werden konnten und unter Beifallssalven gegeben wurden, so wird man über die Gutmüthigkeit und das Uebermaass von Wohlwollen eines Publicums erstaunen, welches statt des grossen Kraftaufwandes, den der Gesang dieser Partieen fordert, mit der Andeutung desselben in Ton und Miene sich begnügt.

Wir dürfen indess nicht vergessen, dass Herr Gye in seinem Programm den Abonnenten „die letzten zwölf Abschieds-Vorstellungen" der Madame Grisi angekündigt hatte. Man hofft jedoch jetzt, dass sich die Künst-

lerin in der nächsten Saison noch zu einem Dutzend „Lebewohl-Vorstellungen“ werde bewegen lassen.

Gluck's *Orfeo e Euridice* war ein Wurf, den das *Théâtre lyrique* in Paris veranlasst hatte; aber es war kein Treffer. Die Oper liess das Publicum kalt, eben so wie die Iphigenie auf Tauris, welche nicht lange vorher als Concert in *St. James' Hall* aufgeführt wurde. Wenn für England alte Musik wieder ausgegraben werden soll, so muss es aus englischem Boden geschehen; eine Oper von Händel zum Beispiel könnte vielleicht Glück machen. Aber Gluck? Wer ist das? ein Nachfolger von Meyerbeer? — Orpheus (Mad. Czillag) hatte vergebens seine Euridice (Mad. Penco — Beide vortrefflich!) aus der Unterwelt geholt, sie kamen Beide in London nicht wieder zum Vorschein.

Nach einer Ruhe von fünf Jahren erhob sich am 12. Juli „Der Prophet“ wieder, um aller Welt zu sagen, dass er nicht todt sei. Und siehe, man glaubte es ihm, worauf er am 4. August die Saison mit *Eclat* in jedem Sinne des Wortes schloss.

Die aufgewandte Pracht der Scenerie und Decorationen ist kaum zu schildern, wie denn überhaupt das neue Coventgarden-Theater darin gegen das frühere sehr vortheilhaft absticht. Es war aber auch Zeit, dass England, das Land der Maschinen, endlich auch im Opernhause eine Maschinerie bekam, die hinter denen in Paris, Berlin und Wien, ja, man konnte sagen, hinter denen jedes kleinen Hoftheaters in Deutschland, nicht zurückstand, wie das früher der Fall war. Mad. Czillag als Fides und Tamberlik als Johann von Leiden machten die Prophezeiungen und die Selbstverherrlichung des Propheten zu Wahrheiten. Tamberlik's Höhepunkt war der dritte Act, wo er die Meuterei niedersingt und mit dem immer noch imponirenden *c* aus der Brust seine Begeisterung in dem Hymnus zum Himmel empor schleudert.

Mit den Opern-Vorstellungen schloss auch die Concertzeit in London, oder richtiger überhaupt die Zeit, in welcher die vornehme und vorzugsweise kunstliebende Welt London bewohnt.

Die meisten Concerte der musicalischen Vereine, so wie die Morgen- und Abend-Concerte einzelner Künstler fanden zwischen dem 1. Mai und 1. August Statt. Es ist unglaublich, welch eine Masse von musicalischen Leistungen innerhalb dieser drei Monate hier vorkommen, und welche Protection — denn ohne diese ist nichts zu machen — und welche Liebhaberei, auch Mode und *bon ton* dazu gehören, jedes Concert mit Zuhörern zu füllen. Denn mit der Fülle verhält es sich hier ganz anders, als in Paris, wo zwei Drittel der Anwesenden auf Frei-Billets kommen und der wirkliche Gewinn für den Concertgeber gleich Null ist. In London sind alle Oratorien- und Orchester-Concerte, dessgleichen die Vereine für Kammermusik stark abonnirt, und die zur Mitwirkung in diesen berufenen Künstler, wie auch jene, die, vom Rufe und von einigen hohen Patronen unterstützt, auf eigene Hand Concert geben, finden immer noch ihre Rechnung dabei, was in Paris längst vorbei ist.

Wie Alles in London kolossal und zahllos ist, so sind es auch die Musik- und Concert-Vereine.

Wenn ich die *Sacred Harmonic-*, die *Musical-*, die *Amateur Musical-, Orchestral-, Philharmonic-, New Philharmonic-*Societäten, die *Vocal Association* (Sing-Verein, Director Benedict), die *Tonic Sol-Fa Association, Leslie's Choir*, die *Society of British Musicians*, die *London Orchestral Association*, die *Bach Society*, Hullah's Concerte, die *Monday Popular Concerts*, die *English Glee and Madrigal Union*, die *Choral Society*, den *Arion, Robinson's Choir*, Ella's Quartett-Verein, *Dandel's Quintett Union* nenne, so habe ich die Liste aller Vereine noch keineswegs erschöpft. Man sieht, Paris ist trotz seiner Kunst-Renommage nichts dagegen, denn an Oratorien- und Chor-Vereine ist dort nicht zu denken, und die paar Orchester-Gesellschaften ausser der Concert-Gesellschaft des Conservatoires fristen ihr Dasein mit Mühe.

Die *Monday-Popular-*Concerte, ein neueres Institut, hatten sich eigentlich der andauerndsten Gunst des Publicums zu erfreuen, und zwar von Anfang November bis Anfang Juli. Und was hört man in diesen Concerten? Etwa Walzer von Strauss, Polka's von Wallerstein und Arrangements aus Opern? Keineswegs, sondern gediegene Kammermusik, namentlich für das Geigen-Quartett, wiewohl auch Pianoforte und Gesang nicht fehlen. Ich theile einige Programme mit. Z. B. Quintett von Boccherini, Sonate für zwei Violoncells von demselben (gespielt von Piatti und Schröder), Quartett in *D-moll* von Cherubini (Herr Becker aus Mannheim, der überall, wo er sich hören liess, mit ausserordentlichem Erfolg auftrat, mit den Herren Ries, Blagrove und Piatti), Clementi's Clavier-Sonate in *C*, Op. 34, und drei Stücke von Scarlatti (Miss Arabella Goddard). Dazu Gesangstücke von Paesiello, Jomelli, Salvator Rosa (den ich übrigens doch in seinen Landschaften lieber bewundere, als in seinen Compositionen), Salieri und Mozart.

Das Concert am 24. Juni war ganz Mozart geweiht. Es begann mit dem Quintett in *A* für Clarinette und Streich-Instrumente. Darauf spielten Miss Goddard und Herr Becker die Sonate in *F* (mit den Variationen) für Clavier und Violine, erstere auch noch die Solo-Sonate in *B*. Zum Schluss eine ganz ausgezeichnete Ausführung des Violin-Quartetts in *G*. Die Sängerin Madame de Paez (eine Deutsche) trat mit entschiedenem Erfolg zum ersten

Male in diesen Concerten auf mit den Arien *Parto* aus Titus und *Voi che sapete* aus Figaro. Ein deutscher Bassist, Herr Hermanns, sang zwei Nummern der Partie des Osmin in der Entführung aus dem Serail mit einer gewaltigen Stimme; er erregte Aufsehen und musste die letzte Arie wiederholen. Sims Reeves sang *Della sua pace* des Don Ottavio mit seiner gewöhnlichen correcten und kunstgerechten, aber kalten Weise.

Das vorhergehende Concert war Beethoven gewidmet, das folgende und letzte „allen grossen Meistern", wie das Programm sagte. Es war dies das siebenundzwanzigste seit November und fand am 2. Juli Statt. Die grossen Räume von *St. James' Hall* konnten die zuströmenden Besucher kaum fassen, wie denn überhaupt die geringste Zahl derselben in diesen Concerten 1500, die grösste 2500 Menschen stark war. An 1600 zahlten am Eingange ihren Shilling für den letzten Platz, während der Hauptsaal und die Dreishillings-Galerie durch die Abonnenten gefüllt war. Und zu welcher Musik drängten sich diese Massen? Hier ist das Programm:

Erster Theil:

Violin-Quartett in *C-dur*, Spohr.
Gesang: „Der Wanderer", F. Schubert.
Clavierstücke (Fuge in *D-moll* dabei), Scarlatti.
Liederkreis an die ferne Geliebte, Beethoven.
Präludium, Sarabande, Gavotte für Violoncell, Bach.

Zweiter Theil.

Violin-Quartett in *Es-dur*, Mendelssohn.
Gesang: „Zuleika" (neu), Meyerbeer.
Suite von Clavierstücken, Händel.
Gesangstück: „*Il pensier*", Haydn.
Eben so: *La Gita in Gondola*, Rossini.
Sonate in *D-dur* für zwei Claviere, Mozart.

Ist das nicht zum Erstaunen, dass solche Kammermusik Tausende von Menschen in siebenundzwanzig Concerte während acht Monate zieht?

Die Quartettspieler waren Sainton, Goffrie, Doyle und Piatti. Den Flügel spielte im ersten Theil Herr Hallé, im zweiten Miss Goddard; und um Beide in der Mozart'schen Doppel-Sonate zu hören, blieb der bei Weitem grösste Theil der Zuhörerschaft bis zu Ende da, wie denn überhaupt die Unart, vor oder während des letzten Stückes den Saal zu verlassen, weit weniger in diesen Concerten bemerkt wird, als in denen, welche die ausschliesslich vornehme Welt besucht.

Die Unternehmer dieser Concerte, deren Popularität in der jetzigen zweiten Saison derselben ungeheuer zugenommen hat, sind die Herren Chappell. Sie finden ihre sehr gute Rechnung dabei. Alle lobhudelnden Anpreisungen der auftretenden Künstler, überhaupt jede Art von Prahlerei und Humbug haben sie verschmäht, was hier selten, aber um so lobenswerther ist.

Unter den Pianisten, welche nach und nach in *St. James' Hall* spielten, hatte sich Ernst Lübeck eines besonders glänzenden Erfolges zu erfreuen.

Für Orchester-Concerte verdient die Privat-Unternehmung des Herrn Hullah vor allen rühmliche Erwähnung. In *Martin's Hall* hört man grosse Werke, deren Ausführung nur allein von der *Sacred Harmonic Society* übertroffen wird. Dazu kommt, dass Herr Hullah ganz unabhängig in der Wahl der vorzuführenden Werke ist, was bei der genannten Gesellschaft nicht der Fall, indem ein leitendes Comite und altes Herkommen das Ruder führen und den Dirigenten oft mehr, als gut ist, beschränken. Herr Hullah gab: ein neues Oratorium, „Johannes der Täufer", von Hager in Wien; Gounod's grosse Messe, Händel's Judas Maccabäus und den Messias (zwei Mal), Beethoven's neunte Sinfonie, Rossini's *Stabat Mater*, Haydn's „Schöpfung" und Macfarren's „Mai-Tag".

De Wylde's *New Philharmonic Society* wird auch mit Freiheit geleitet. Sie hat dieses Jahr zum ersten Male Spohr's Sinfonie „Die Weihe der Töne" mit grossem Beifall aufgeführt.

Die *Sacred Harmonic Society* begann ihre zwölf Concerte mit Spohr's „Letzte Dinge" und Mozart's *Requiem*, gab ferner den Messias in der Christ- und in der Osterwoche, dann Samson, Judas Maccabäus, Israel in Aegypten, das Dettinger Te Deum, Haydn's Jahreszeiten und die Schöpfung, Mendelssohn's Lobgesang und den Elias zwei Mal. Ausserdem betheiligte sich die Gesellschaft grossentheils an dem Mendelssohn-Feste im Krystallpalaste den 4. Mai.

Die *Philharmonic Society* hat unter Sterndale Bennett's Direction ihre gewöhnlichen Sinfonie-Concerte mit Erfolg fortgesetzt. Ob man entschieden dabei bleiben wird, keine auswärtigen Grössen mehr zur Leitung derselben zu berufen, wird die Zeit lehren.

Die Bach-Gesellschaft hat wenig von sich hören lassen, was nach der schönen Aufführung der Passionsmusik im vorigen Jahre und der Wiederholung eines Theils derselben bei dem Musikfeste zu Leeds zu bedauern ist.

Im Krystallpalaste werden die regelmässigen Concerte immer noch von Herrn Manns dirigirt. Ausserdem haben in dem ungeheuren Raume mehrere Concerte mit Massen Statt gefunden, z. B. die Aufführung des Elias am 4. Mai durch 2500 Mitwirkende, ein Concert der *Vocal Association* mit 1000 Chorstimmen u. s. w. Dass für die Kunst durch Ausführungen nach so riesigem Maassstabe nichts gewonnen wird, darüber sind auch die hiesigen

Künstler einig; aber die Industrie und die Speculation stehen sich gut dabei.

Die Aufstellung der Liste der 105 Concertgeber in eigener Angelegenheit werden Sie mir wohl erlassen. Es sind dies mit sehr wenigen Ausnahmen alles Musiker und Sängerinnen, die hier in London wohnen und lehren. Fremde Künstler spielen in der Regel nur in den Concerten der musicalischen Gesellschaften und der Kammermusik-Vereine.

Immer noch kann neben den beiden italiänischen Opern keine andere aufkommen. Eine englische Oper in Drurylane schloss schon nach acht Tagen wieder; eine französische im Lyceum (Unternehmer Laurent) hielt sich etwas länger durch Offenbach's Operetten, konnte aber auch nicht bestehen.

So stehen hier Thatsachen neben einander, die man kaum begreift: 2500 Menschen, welche Quartette und Clavierstücke von Scarlatti, Bach, Händel mit Applaus hören und keinen Shilling für eine englische, französische oder deutsche Oper ausgeben. Solche Contraste können nur in England vorkommen. A.

Theodor Wachtel.

Theodor Wachtel ward im Jahre 1827 in Hamburg geboren; seine Eltern waren damals unbemittelte Leute, bis späterhin der eiserne Fleiss seines in Hamburg als Ehrenmann allbekannten Vaters es dahin brachte, dass sich dieser als Fuhrmann selbst etabliren und ein so genanntes Droschken-Geschäft anfangen konnte, welches bald durch dessen Realität und allgemeine Beliebtheit ein gewisses Renommee erlangte. — Theodor zählte damals 8 Jahre, war aber schwach und kränklich und konnte erst im 10. Jahre die Schule besuchen. Von da opferten dessen Eltern Alles für seinen Schul-Unterricht, so dass er, mit dem 14. Jahre confirmirt, für jedes Comptoir zu gebrauchen war; nur zur Musik zeigte er nie Lust, und das Anerbieten, doch Clavierstunden zu nehmen, wies er stets hartnäckig ab. Jedoch hatte er viel Sinn für die Oper, denn sein grösstes Vergnügen war, dieselbe zu besuchen. Es zeigte sich aber, wie es allemal bei Knaben der Fall ist, viel grössere Lust zu des Vaters Pferdestall, in welchem der muntere Bursche denn seine Lieblings-Beschäftigung suchte und in müssigen Stunden und mit Erlaubniss seines Vaters nach Gefallen bald ritt, bald fuhr. Als er dann, der Schule entwachsen, eine Stelle auf einem der ersten Comptoire Hamburgs einnehmen sollte, bat Theodor seinen Vater flehentlich, ihn in seinem Geschäfte zu behalten, welche Bitte dieser mit den Worten ablehnte: „Sohn, du fluchst mir im Grabe, dass ich dich für eine solche Sclaverei erzog!" —jedoch auf Anrathen des Hausarztes, der wegen Theodor's Kränklichkeit dafür stimmte, ihn lieber in ein Geschäft in freier Luft zu geben, willigte er endlich ein. Nun begann er aber auch, wie vorhergesagt, die schwere Arbeit, bei welcher ihn der Vater auch nicht schonte; denn bekanntlich ist das Pferdeputzen des scharfen Staubes wegen hauptsächlich der Lunge sehr nachtheilig. Unter der Leitung seines Vaters gewann er eine grosse Geschicklichkeit im Reiten und Fahren; nach zwei Jahren nannte man den schmucken Theodor den König der Fuhrleute, da Wagen, Pferde und Geschirr nebst resp. Lenker ein sehr fashionables Aussehen hatten. Hiedurch zog er die Aufmerksamkeit aller Gentlemen auf sich, vorzüglich auch die der Künstler in Hamburg und der daselbst auftretenden Gäste, bei welchen er es sich zur Ehre anrechnete, die ersten und berühmtesten selbst kutschiren zu dürfen, z. B. Tichatschek, Cornet, Erl, Roger, Dr. Härtinger, Staudigl, Woltereck, Dalle-Aste, Emil Devrient, Dawison, Hendrichs, Baison, Fedor Löwe, Grunert, Döring, Ira Aldridge u. s. w.; die Directoren Schmidt, Lebrun, Mühling, Maurice, Wurda; von Damen die berühmte Jenny Lind, Johanna Wagner, Schröder-Devrient, Jenny Ney, Lutzer, Heinefetter, Hasselt, Michalesi; von den berühmten Tänzerinnen die unübertreffliche Fanny Elsler, Grahn, Cerrito, Taglioni. Genannte Künstler, deren Ruhm in Deutschland wie in fernen Ländern bis auf den heutigen Tag erschallt, zu hören, zu sehen, war damals Theodor's grösster Genuss, und somit fehlte er denn auch bei keiner Vorstellung dieser berühmten Künstler und Künstlerinnen. Er erlebte auf diese Weise die glücklichsten Stunden und war stolz darauf, wenn er die Künstler nach den unweit Hamburg liegenden Orten Heus-Hof, Rainville, Teufelsbrück, Nienstedten, Blankenese u. s. w. fahren musste. Oftmals wurde in ihm der Wunsch laut: „Hättest du solche Stimme, solches Talent, wie Dieser oder Jener!" Doch ihm schien dies eine unerreichbare Stufe, zu der er nicht berufen zu sein glaubte, um so mehr, da er, damals 17 Jahre alt, keine Stimme, zumal keine Tenorstimme, hatte; und wenn er einmal zu seinem Vergnügen auch gern wollte, das Singen ging nicht, oder es kamen Contrabass-Töne zum Vorschein. In seinem 20. Jahre starb Theodor's Vater, und er war nun die einzige Stütze seiner Mutter. Er musste alle Gedanken und Schwärmereien für Kunst und Künstler aufgeben.

Erst nachdem er das 23. Jahr erreicht hatte, wurde er durch Fräul. Grandjean (eine Gesanglehrerin, die das Glück hatte, von je her viele schöne Stimmen zu entdecken) auf seine plötzlich sich zeigende Tenorstimme aufmerksam gemacht. Auf Anrathen mehrerer Schulfreunde wollte er einige Quartette studiren, um als Dilettant mit jenen auf

Lustfahrten mitsingen zu können, da es stets an hohem Tenor fehlte. Fräul. Grandjean, der Wachtel vielen Dank für diese Entdeckung, so wie für ihren gediegenen Unterricht schuldete, war es, welche der hamburger Direction Anzeige von dem kutschirenden Tenor machte. Aufgemuntert durch dieselbe, fing er ernstliche Studien bei dieser Lehrerin an, und durch Lust und enormen Fleiss, der ihn auch in seiner späteren Zeit nicht verliess, brachte er es in kurzer Frist dahin, dass ihn Fräul. Grandjean nach einem halbjährigen Unterrichte einige Piecen öffentlich in einem Concerte singen liess.

Es war ein Wagestück, einen Anfänger Piecen singen zu lassen wie das Ständchen des Almaviva im Barbier, das Duo des Rodrigo und Jago aus Othello und die letzte Romanze des Nemorino aus dem Liebestrank. Durch den ausserordentlichen Beifall, welchen das Publicum dem hübschen Sänger spendete, angespornt, studirte er immer eifriger, sang abermals in einigen Concerten, bis nach einem Jahre ein Wendepunkt eintrat. Von einem Mitgliede des hamburger Stadttheaters ersucht, in seinem Benefiz zu singen, willigte Wachtel ein und sang die Bildniss-Arie aus der Zauberflöte, das Duo des Nemorino und Dulcamara aus dem Liebestrank mit Herrn Bost, und Romanze aus derselben Oper, sämmtliche Piecen in Costume, wofür er grossen Beifall und Hervorruf ärntete. Bemerkenswerth ist, dass Wachtel von Morgens früh bis Abends den Kutschenbock bestieg, ja, selbst noch am Tage des ersten Auftrittes bis $5\frac{1}{2}$ Uhr fahren musste, um halb 6 Uhr ins Theater ging und eine Viertelstunde später als Tamino costumirt vor den Lampen erschien.

Vielleicht ein Dutzend Mitglieder benutzten diese Gelegenheit und ersuchten ihn um seine Mitwirkung; und jeder Einzelne erzielte eine grosse Einnahme, verschaffte dem jungen Künstler aber auch die Gelegenheit, sich an die heissen Bretter zu gewöhnen. Wachtel verblieb noch einige Zeit bei seiner Lehrerin Fräul. Grandjean, während welcher Zeit ihm von der hamburger Direction Engagements-Anträge gemacht wurden, was aber Fräul. Grandjean nicht zugeben wollte; statt dessen nahm er einen Antrag an das Hoftheater in Schwerin an. Die leider ungenügende Beschäftigung, welche den Anfänger nur verstimmen musste, und der plötzliche Schluss des dortigen Hoftheaters brachten den Kunstjünger ausser Engagement. Er reis'te aufs Gerathewohl nach Dresden, wo er auf Verwendung des Capellmeisters Krebs Probe singen musste und auch engagirt wurde; doch auch hier blühten ihm keine Rosen. Wachtel war zu sehr Anfänger, um an Meister Tichatschek's Seite für solch ein Kunst-Institut verwandt werden zu können; nach drei Monaten bat er dringend um seine Entlassung, welche ihm durch Verwendung von Hofrath Winkler (Th. Hell) auch zu Theil wurde. Erst bei Director Engelken's Unternehmung in Würzburg begann seine Künstler-Laufbahn! Director Engelken gründete durch seinen Beistand als Regisseur Wachtel's nachher erlangte Beliebtheit bei dem würzburger Publicum, und nach zwei Winter-Engagements, während welcher er sich ein ziemliches Repertoire gesammelt hatte, verliess er diese Stadt, um am darmstädter grossherzoglichen Hoftheater unter der Leitung des ausgezeichneten Directors Tescher ein Engagement anzunehmen. Nach zweijährigem Aufenthalte daselbst vertauschte er seine Stellung mit der am Hoftheater in Hannover, wohin er unter glänzenden Bedingungen und Gehalt gerufen wurde. Hier verweilte er längere Zeit, und Wachtel wäre niemals aus dem dortigen glänzenden Verhältnisse getreten, wenn ihn nicht Umstände gezwungen hätten, seine Stellung aufzugeben. Von Hannover ging er nach Kassel, das er nach zweijährigem Aufenthalte verliess. Durch Gastspiele in Königsberg, Breslau, Bremen, Magdeburg, Mainz, Wiesbaden, Aachen und Hamburg erwarb sich Wachtel die allgemeinste Theilnahme und Aufmunterung. In Prag, wo er zum ersten Male gastirte, wurde ihm der Weg nach Wien gebahnt. (S. Nr. 35.) (N. W. M.-Z.)

Die Vorstellung der deutschen Bühnen-Vorstände an die deutschen Fürsten und Regierungen.

Es ist in manchen Zeitungen bereits von dieser Denkschrift, welche die Darlegung der Uebelstände der deutschen Theater und Vorschläge zu staatlicher Abhülfe derselben enthält, die Rede gewesen. Nach einer Mittheilung des Herrn Eduard Devrient, Intendanten des Hoftheaters zu Karlsruhe, in der Kölnischen Zeitung Nr. 238, vom 27. August d. J. ist sie aus den Berathungen der drei Versammlungen der Bühnen-Vorstände in den Jahren 1858, 1859 und 1860 hervorgegangen. Die Redaction wurde Herrn E. Devrient übertragen, sein Entwurf den Vereins-Mitgliedern mitgetheilt, nachmals im Plenum zu Dresden berathen und schliesslich von einer Commission (Achenbach aus Mannheim, Dingelstedt aus Weimar und Ed. Devrient) so redigirt, wie er an die Regierungen gesandt worden und in der erwähnten Nummer der Kölnischen Zeitung abgedruckt ist.

Die Aufzählung der Uebelstände trifft den Nagel auf den Kopf; die Vorschläge zur Beseitigung derselben und Hebung der Theater als öffentlicher Staats-Anstalten sind sehr beachtungswerth.

Wir geben den Haupt-Inhalt im Auszuge.

„1. Die übergrosse Anzahl von Theater-Unternehmungen wird durch allzu leicht zu erlangende Concessionen

begünstigt. Die leichtsinnige Concurrenz unterwühlt die financielle Basis fast aller Privat-Unternehmungen. In Folge ungenügender Subsistenz ist es für die meisten Provincial-Hauptstädte, selbst für die kleineren Hofbühnen, unmöglich geworden, die Dauer der Theater-Saison über sechs, höchstens acht Monate auszudehnen. Die Mehrzahl der nicht stabilen Theater aber erweisen sich nach viel kürzerer Dauer als lebensunfähig, lösen sich auf und werfen eine Anzahl darbender Mitglieder zu jeder Jahreszeit über das Land. Oft geschieht dies auch durch Unvermögenheit, Unkenntniss und Unredlichkeit der Unternehmer, welche nichts desto weniger binnen Kurzem dieselbe Operation wiederholen dürfen. Diese massenhafte Entlassung von Theater-Mitgliedern findet demnach regelmässig für die Sommermonate Statt, da nur die bestgestellten Winter-Unternehmungen sich einzelne hervorragende Talente durch Sustentations-Gagen für die nächste Saison zu erhalten vermögen. Da man mindestens 50 Theater-Unternehmungen zählen kann, welche solche Entlassungen vorzunehmen genöthigt sind, so steigt die Zahl der brodlosen Theater-Mitglieder: Darsteller, Choristen, Musiker, Maler u. s. w., mit ihren Familien leicht auf 6- bis 7000 Köpfe, während schon im Winter, aus dem Bankerott-Turnus der kleinen Unternehmungen hervorgehend, eine grosse Zahl Hülfe suchend umherschweift. Diese Zustände haben ein Theater-Proletariat von erschreckender Ausdehnung geschaffen; ein perennirendes Vagabundenthum und einen concessionirten Bettel.

„2. Die Noth dieses Proletariates hat die Afterbildung der Sommer-Theater hervorgerufen und steht mit einer anderen Ausgeburt des modernen Theaterlebens: den Agenturen, in genauester Wechselwirkung. Die Sommer-Theater, welche nicht einmal genügende Zuflucht für die ausgesetzten Theater-Mitglieder gewähren, bewirken in Cigarrenrauch und Bierdunst die tiefste Depravation der Bühnenkunst: Herabwürdigung und Verderbniss des Personals, Geschmacksverwilderung des Publicums. Dennoch hat die Verwöhnung des spazirengehenden Publicums zu dieser Art von Unterhaltung selbst stabile Stadt-Theater verlockt oder genöthigt, solche Sommer-Theater ihren Winter-Bühnen zu verbinden. Ein Beweis, wie stark und verderblich der Einfluss der Nothstände in den unteren Bühnenschichten auf die oberen ist.

„3. Von der Verlegenheit der Unternehmer wie der Mitglieder, zum October die Theater wieder neu zu organisiren und Stellen zu finden, nähren sich die Theater-Agenten, und je grösser die Noth der Betreffenden ist, je leibeigener sind sie dem Seelenverkauf dieser Menschenmäkler geworden, welche sich, Angesichts der bürgerlichen Gerichtsbarkeit, durch Angst und Schrecken vor ihrer Geschäfts- und Zeitungs-Gewalt, den ganzen Stand zinspflichtig machen und erstaunliche Erpressungen erlauben dürfen. Ihre Uebermacht ist durch die neuerlichen Bemühungen des Bühnen-Vereins nur gebrochen, keineswegs vernichtet, zumal die gesetzliche Controle so unvollständig ist, dass sie in der dreistesten Weise umgangen wird. Alle die Bühnen, welche für jeden Winter ein neues Personal zusammenraffen, ein neues Repertoire aufstellen müssen, können zu einem wohlverständigten Zusammenspiel niemals gelangen, sie sind genöthigt, auf Einzel-Speculationen einzugehen, auf die Anziehungskraft fremder Talente in Gastspielen. Dadurch haben sie die Unruhe, die begehrliche Speculation auch in den Kreis der hervorragendsten Talente getragen, das Virtuosenthum genährt, das wiederum verderblich auf die ersten Hofbühnen zurückwirkt. Das Personal dieser Winter-Bühnen hat in überstürzter Arbeit Mühe, das improvisirte Repertoire zu erhalten, eine besonnene Thätigkeit, erwogenes Studium, durchgreifender leitender Einfluss auf die heranwachsenden Talente sind nicht mehr möglich. Zudem reisst jetzt der gewinnsüchtige Schwindel, die überhastete Praxis die jungen, ganz unvorbereiteten Talente vorzeitig auf die Bühne und in die ersten Fächer, wodurch sie in kurzer Zeit die Anfangs glänzenden Naturgaben verbrauchen, oder in falschen Richtungen verkrüppeln. So kommt es, dass diese Theater nicht mehr als Pflanzschulen für die begünstigteren angesehen werden können, und dass die Zukunft der Standesbefähigung mit jedem Tage mehr gefährdet ist.

„4. So tritt der Mangel an Fachschulen Behufs methodischer, ebenmässiger und ruhiger Vorbildung für das Theater mit jedem Jahre immer schreiender hervor. Der Staat hat allen Ständen ohne Ausnahme solche Schulen gegeben, auch den bildenden Künsten und der Musik; die dramatische Kunst allein ist von dieser allgemeinen Staatswohlthat ausgeschlossen. Die Kunst, welche unter allen Künsten die grösste Complication von ausgebildeten Fähigkeiten und Kenntnissen erfordert, der Stand, welcher vor allen anderen die wachsamste Sorgfalt der menschlichen Gesellschaft hervorrufen sollte, weil er sich allein mit Darstellung des Menschen beschäftigt, wird vom Staate gleichgültig der zufälligen Selbsterziehung oder der Verwilderung überlassen. Und das geschieht in Deutschland, dessen Unterrichtswesen für musterhaft gilt, während in Paris, St. Petersburg, Moskau, Warschau, Stockholm, Kopenhagen schon längst Theaterschulen, vom Staate errichtet, mit erweislichem Erfolge bestehen. Der Privat-Unterricht, welcher sich in diese klaffende Lücke gedrängt hat, kann im Allgemeinen eher nachtheilig als förderlich genannt werden und verbirgt manche unwürdige Speculation.

„Um den hier bezeichneten verderblichen Uebeln Abhülfe zu schaffen, wären dem deutschen Theater folgende

gesetzliche Wohlthaten zuzuwenden: *A.* Ausgesprochene staatliche Anerkennung des Theaters als einer öffentlichen Anstalt zur Bildung und Veredlung. — *B.* Unterordnung aller Bühnen, welche nicht von den Höfen geleitet und beaufsichtigt werden, unter diejenige Staatsbehörde, welche die anderen Kunst- und Bildungs-Anstalten zu regeln und zu beaufsichtigen hat. Die Theater-Unternehmungen würden also der freien Industrie entzogen und den Schul- und Erziehungs-Anstalten ähnlich behandelt werden, bei denen die Vorsteher, die Organisation und endlich die Wirksamkeit der Anstalt vom Staate geprüft und geregelt, den Wünschen und Interessen der betreffenden Städte oder Bezirke Rechnung getragen und bei allen Entscheidungen sachverständiges Urtheil herbeigezogen wird. — *C.* Ertheilung von Theater-Concessionen, grossen und kleinen, unübertragbar, auf mindestens drei Jahre unausgesetzter Spielzeit an Personen, welche folgenden Bedingungen entsprechen: *a.* Bürgerliche Unbescholtenheit. *b.* Sachverständig geprüfte geschäftliche und geistige Qualification. *c.* Cautionsleistung, ausser der für anvertraute Inventarien und dergleichen, mindestens bis zur Höhe des vierwöchentlichen Gagen-Etats. *d.* Verpflichtung zu regelmässiger Buchführung, welche die Behörde jeden Augenblick berechtigt, zeitweilig verpflichtet ist, einzusehen. *e.* Verpflichtung zum Beitritt zum Bühnen-Verein. *f.* Erlöschen der Concession bei gerichtlich ausgesprochenem Bankerott. Bei Nachsuchung einer neuen Concession ist der Nachweis zu führen, dass allen früheren Verpflichtungen genügt worden. *g.* Verpflichtung, nicht mehr als Eine Theater-Gesellschaft zu halten. — *D.* Bei erwiesener Unthunlichkeit, in einer Stadt allein ein Theater-Unternehmen in unausgesetzter Thätigkeit lohnend und würdig zu erhalten, würden bestimmte, reichlich nährende Theater-Bezirke für jede solche Unternehmung abgegränzt, von einer grossen Stadt mit nahe gelegenen kleinen, oder von einer genügenden Anzahl von mittleren und kleinen Städten zusammengesetzt. Jede Stadt, welche in einen solchen Theater-Bezirk aufgenommen sein, also ein Theater haben wollte, müsste, wie das in Frankreich der Fall ist, das Schauspielhaus mit näher zu bestimmendem Zubehör ohne Miethe dazu hergeben; städtische Lasten, Armen-Abgaben u. s. w. wären abzulösen; statt der hier und da gewährten Geld-Subventionen hätte die Natural-Lieferung von Heizung, Beleuchtung u. s. w. des Schauspielhauses einzutreten, um die zweckentsprechende Verwendung der Subvention zum Besten des Publicums, nicht des Unternehmers, zu sichern. — *E.* Da mit diesen Maassregeln die Zahl der Theater-Unternehmungen und der Theater-Angehörigen sich wohlthuend vermindern würde, so hätten die entwürdigenden Sommertheater gar keine Berechtigung für ihre Existenz mehr, und wären, wie alle Unternehmungen auf dem Gebiete der theatralischen Vorstellung, welche die Würde der Menschen-Darstellung verletzen, ohne Weiteres abzuschaffen. Für den höheren Staatszweck gewiss ein grosser Gewinn. — *F.* Gründung von Theaterschulen unter Auspicien des Staates, gleich den vielen Akademieen für bildende Künste. Nur theilweise ist die Erziehung musicalischer Talente für die Oper in den, theils mit Privatmitteln, theils mit Staats-Unterstützung betriebenen Musik-Conservatorien vorgesehen. Alle diese Anstalten wirken durch ihre ungenügenden Einrichtungen nur sehr Ungenügendes. Zwei bis drei sicher fundirte, wohleingerichtete und mit auserlesenen Lehrkräften versehene Musik- und Theaterschulen in Deutschland sind nothwendig, um der Verwilderung des künstlerischen Nachwuchses, der Verkümmerung so zahlreicher Talente zu wehren."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In Rotterdam ist eine Gesellschaft von Kunstfreunden zusammengetreten, um eine deutsche Oper daselbst zu begründen. Sie hat Herrn Capellmeister Skraup aus Prag unter sehr vortheilhaften Bedingungen engagirt, der bereits vor einigen Tagen hier durchgereis't ist, um seinen neuen Wirkungskreis anzutreten. Als Primadonna wird Frau Prausse aus Prag genannt, als Tenor Herr Grimminger, Bariton Herr Brassin, Bass Herr Karl Formes.

Die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Merelli hat von hier aus mehrere Vorstellungen in den Nachbarstädten Düsseldorf, Crefeld, Bonn, Aachen gegeben. Hier im Hauptquartier derselben haben wir noch den Don Juan, Lucrezia, Norma und Ernani gehört, in denen Einzelnes vortrefflich war, das Ganze der Vorstellungen aber gegen die Aufführungen der komischen Opern zurückstand. Dem Vernehmen nach ist Herr Merelli von der General-Intendantur der königlichen Schauspiele zu Berlin aufgefordert, dort Vorstellungen zu geben. Er ist deshalb gegenwärtig damit beschäftigt, sein Personal zu vervollständigen, was auch allerdings für Berlin nöthig sein dürfte. Ein zweiter Tenor, Signor Baldinelli, der als Pollione in der Norma und als Ernani auftrat, konnte nicht befriedigen. Eine bessere Acquisition wird die berühmte Altistin Trebelli sein, die wir gegen Mitte September in der Semiramis und den *Montecchi e Capuletti* hören werden.

Coblenz. Fräul. Marie Cruvelli gab hier in voriger Woche ein Concert, in welchem sie Arien aus Rossini's Tancred und Donizetti's Favorita, eine Romanze aus Verdi's Trovatore und zwei deutsche Lieder von Schumann und F. Schubert sang. Die schöne volle Altstimme und der treffliche Vortrag der Künstlerin, namentlich in den italiänischen Gesangstücken, erwarben ihr enthusiastischen Beifall. Herr Pianist Richard Kugler trug zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn, das Schlummerlied von R. Schumann und den *Galop de Bravoure* von Ascher mit vorzüglichem Anschlag und trefflicher Technik unter grossem Beifall vor. Namentlich zeigte der Vortrag der Schumann'schen Composition den gediegenen Musiker.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 37. KÖLN, 8. September 1860. VIII. Jahrgang.

Briefe von Adolphe Nourrit an Ferdinand Hiller.

Die Briefe, die Adolphe Nourrit in den letzten Jahren seines Lebens an Hiller schrieb, sind der reinste Abdruck der geheimsten Regungen und der inneren Kämpfe, die das Herz des grossen Künstlers bewegten und am Ende brachen, der Erguss einer edeln Seele, die sich an der Flamme des Ehrgeizes und der Leidenschaft für die Kunst nach und nach verzehrt und dem vertrautesten Freunde ohne allen Rückhalt sich offen darlegt.

Zu vollem Verständniss derselben theilen wir (nach dem trefflichen Aufsatze von F. Halévy: „*Adolphe Nourrit*", in der *Revue contemporaine,* Mai und Juni 1860) Einiges über die Hauptmomente in Nourrit's Leben mit.

Adolphe Nourrit war den 3. März 1802 zu Montpellier geboren. Sein Vater, Louis Nourrit, damals erst 22 Jahre alt, hatte eine schöne Tenorstimme, ging nach Paris, trat in das Conservatorium, Méhul begünstigte, Garat unterrichtete ihn, und im Jahre 1805 trat er als Rinald in Gluck's Armide auf. Er blieb bei der grossen Oper; ohne eigentliche Leidenschaft für die Kunst, handelte er nebenbei mit Juwelen, worauf er sich gut verstand. Sein Ziel war ein ruhiges Leben und eine gesicherte Existenz. Den Sohn gab er auf das Gymnasium Sainte-Barbe und that ihn nachher bei einem Handlungshause in die Lehre. Adolphe wurde ein guter Buchhalter und bekam, eben siebenzehn Jahre alt geworden, eine Stelle bei einer Lebensversicherungs-Gesellschaft. Er gewann die höchste Zufriedenheit seiner Vorgesetzten durch Verstand und Fleiss, schöne Handschrift in Buchstaben und Zahlen, Sicherheit im Rechnen; sein Vater war glücklich darüber, und er selbst ganz zufrieden mit seiner Laufbahn.

Da entfaltete sich mit Einem Male nach der Vollendung des Stimmwechsels in ihm der bisher ganz verborgen gebliebene Keim einer höchst wohllautenden, reizvollen und doch kräftigen, zum Bariton neigenden Tenorstimme, und mit ihr erwachte der bis dahin schlummernde innere Trieb zur Kunst. Garat pflegte beide, beruhigte den Vater über den Entschluss des jungen Kaufmannes, sich der Musik zu widmen, und am 1. September 1821 trat Adolphe Nourrit in Gluck's Iphigenie als Pylades mit einem Erfolg auf, der für seine Laufbahn entscheidend war.

Zunächst theilte er sich mit seinem Vater in das Gebiet der Tenor-Partieen, bald aber wurde der Name Nourrit hochberühmt, und man dachte dabei nur noch an Adolphe. Im Jahre 1826 den 9. October, bei der ersten Aufführung von Rossini's „Belagerung von Korinth", sangen Vater und Sohn zusammen, jener den Cleomenes, dieser den Neocles. Hierauf zog sich der Vater Nourrit zurück, lebte auf dem Lande bei Paris, genoss aber nicht lange der ersehnten Ruhe. Er starb noch jung im Jahre 1831.

Jedermann weiss, wie glänzend Adolphe Nourrit's Laufbahn an der grossen Oper zu Paris wurde. Er herrschte in ihr unangefochten als erster dramatischer Sänger ohne Nebenbuhler. Seine Leistungen als Masaniello, Graf Ory, Arnold im Tell, Robert, Eleazar, Raoul waren bewundernswerth; in allen hatte er sein schöpferisches Talent bewiesen. Weniger bekannt ist, dass Nourrit auch der Autor von zwei Ballets war: *La Sylphide* für die Taglioni und *La Tempête* (nur zum Theil nach Shakespeare) für Fanny Elsler (den 15. September 1834).

Die letzte Rolle, die Nourrit im grossen Operntheater schuf, war „Stradella" in der Oper gleichen Namens von Niedermeyer (den 3. März 1837), deren Stoff aus der bekannten Anekdote geschöpft ist, nach welcher bei dem herrlichen Gesange Stradella's den gedungenen Mördern die Dolche aus der Hand sinken. Diese Hauptscene findet bei Niedermeyer in der Kirche Statt. Allein Nourrit hatte schon lange vorher sich zum Bruche mit der pariser Oper entschlossen.

Er schrieb darüber an Hiller den 20. October 1836*):

„Mein theurer Freund!

„Zuerst meinen Dank für Ihren lieben Brief; ich hatte von Ihrem Unwohlsein gehört und wartete mit Ungeduld auf die Nachricht von Ihrer Wiederherstellung. Nun sind Sie ja wieder ganz im Stande und im Begriff, einen angenehmen Winter im Kreise Ihrer Familie zu verleben, Herz und Geist befriedigt, unter Beschäftigungen, die Ihnen behagen, und Verhältnissen, die Sie glücklich machen. Ich bin darüber erfreut, obwohl ich Sie sehr ungern misse; aber man muss seine Freunde um ihrer selbst willen lieben und ihr Glück so auffassen, wie sie selbst.

„Ich habe Ihnen Vieles mitzutheilen, Vieles, worüber Sie Sich wundern werden; aber wir wollen der Reihe nach beginnen, zumal da ich den Anfang mit einer erfreulichen Nachricht machen kann.

„Meine Frau ist glücklich mit einem Mädchen niedergekommen, das munter und wohl ist; es sind jetzt zwölf Tage her, und Mutter und Kind befinden sich vortrefflich. Viele Leute haben ein saures Gesicht gemacht bei der Nachricht von der Ankunft eines fünften kleinen Mädchens! Wir aber empfangen mit Freuden, was Gott uns gibt, und sagen ihm Dank. Möge die Kleine ihren Schwestern gleichen, möge sie ihrer Mutter würdig sein, dann sind wir sicher, dass es ein gutes Weib mehr auf der Welt gibt. Das ist eine Aussicht darauf, dass unsere Kindeskinder besser als wir werden. Hallelujah!

„Nun aber — was ich Ihnen jetzt zu sagen habe, ist wichtig und ernster Natur, und wird Sie vielleicht peinlich berühren. Allein ich darf Sie im Voraus beruhigen; alles, was Sie hören werden, ist nur aus Rücksicht für meine Ruhe, für mein Glück und vor Allem für meine Familie geschehen.

„Ich verlasse die Oper und ziehe mich vom Theater zurück. Hören Sie, was mich dazu vermocht hat.

„Die Direction der grossen Oper hat Duprez engagirt, der seit einigen Jahren die erste Stelle unter den Tenoristen in Italien einnimmt. Duprez konnte sich natürlich nicht mit dem zweiten Platze in Paris begnügen; meine Stellung hat also geändert werden müssen, um ihm die seinige zu bereiten. Ich habe Anfangs dazu willig und gern die Hand geboten, und glaubte in der That, aus einem Wetteifer, der mich zu neuem Fortschritt anspornen würde, Gewinn für meine Kunst ziehen zu können. Aber nur zu bald merkte ich die Unruhe der Meinigen, die Besorgnisse meiner Freunde, und um meine Ruhe war es gethan! Auch habe ich mich überzeugen können, dass ich dieser Ruhe bedarf, um den Forderungen meiner Kunst zu genügen, dass jede Sorge oder Befürchtung mir unheilvoll wird, und, mit Einem Worte: dass ich kein Mann des Wettkampfes bin.

„Nachdem ich reiflich über meine neue Lage nachgedacht, habe ich eingesehen, dass meine Zukunft meiner Vergangenheit nicht gleichen werde; dass ich, da die ersten Bedingungen, die meine Entwicklung begünstigten, nicht mehr vorhanden sind, nicht voraussehen könne, welche Prüfungen ich als Mensch und Künstler noch zu bestehen haben möchte. Da ich nicht mehr als der Erste sein kann, so ist es klar, dass ich nichts bei einem Wettkampfe gewinnen kann, bei dem mein Gegner nichts zu verlieren hat. Ausserdem wissen Sie ja, dass es stets mein Vorsatz gewesen, mich früh zurückzuziehen, und früh genug, um mich anderen Beschäftigungen zu widmen. Ich habe sechs Kinder, und so lange ich lebe, will ich arbeiten.

„Ich weiss sehr wohl, dass ich nirgend eine so glänzende Laufbahn finden werde, vollends eine so einträgliche, als meine bisherige; aber nach vier bis fünf Jahren muss ich sie ja doch aufgeben, und thue ich es jetzt, so gewinne ich vier Jahre für meine Zukunft.

„Meine Verpflichtung gegen die Opern-Direction hört mit dem März auf, ich gehe meine Abschieds-Vorstellung, nehme meine Pension, zu der ich durch sechszehn Dienstjahre berechtigt bin, und schliesse mit einer Kunstreise durch die Departements, die mir in zwölf bis achtzehn Monaten mehr einbringen wird, als ich in vier Jahren bei der Oper ersparen kann.

„Alsdann krieche ich in mein Schneckenhaus, singe Schubert, Hiller und alle meine lieben deutschen Meister zu meinem Vergnügen und widme mich Studien, die von je her das Ziel meines Strebens gewesen sind. Ich weiss freilich noch nicht ganz genau, unter welcher Form die Frucht meiner Arbeit sich zeigen wird, aber wenn ich einmal weiss, was ich wissen will, wenn ich mir einen grösseren persönlichen Werth gegeben habe, so ist es unmöglich, dass ich meine Fähigkeiten nicht zum Wohle meiner Familie geltend machen sollte.

„Ich versichere Sie aber im Voraus, dass ich mich nur mit der Kunst beschäftigen werde. Wie Sie nun auch meinen Entschluss beurtheilen mögen, seien Sie überzeugt, dass ich keinen unüberlegten Streich mache; ich habe alle meine Freunde zu Rathe gezogen und mich erst nach Anhörung eines Familienrathes entschieden.

„Ich kann Ihnen sagen, dass jetzt, nachdem dieser Entschluss unwiderruflich feststeht, die Ruhe wieder in mein Haus eingekehrt ist; meine Mutter ist glücklicher, meine Frau ruhiger, und meine Schwester ist mir vor

*) Wir theilen diesen und die folgenden Briefe in getreuer Uebersetzung ganz mit, weil auch ihre kleinen Einzelheiten einen Beitrag zur Charakteristik des Menschen und Künstlers geben. Die Redaction.

Freude um den Hals gefallen, als sie meine Entscheidung vernahm.

„Ich habe nie nach grossem Vermögen getrachtet; da ich aber für fünf Töchter zu sorgen habe, so will ich meinen Rücktritt vom Theater doch so ehrenvoll und Achtung gebietend als möglich vor der Welt hinstellen. Desshalb ist meine jetzige Stellung ganz vorzüglich günstig für mich. Alle, die mich lieb haben, billigen mein Vorhaben; nur Ihre Zustimmung fehlt mir noch. Ich hoffe, Sie lassen mich nicht lange darauf warten, und erlauben mir, im Voraus darauf zu rechnen.

„Leben Sie wohl, lieber Freund! Wenn meine Gründe Sie nicht überzeugen, so beeilen Sie Sich nicht mit der Antwort; denn ich weiss gewiss, dass Sie am Ende doch meine Ansicht theilen werden.

„Von Herzen der Ihrige.

„Ad. Nourrit."

Es war allerdings so, wie Nourrit schreibt. Duprez kam mit dem Glanze eines ungeheuren Rufes aus Italien nach Paris; er hatte nach langen Studien dort das erreicht, was ihm bis dahin fehlte, und worin er nachmals ausgezeichnet war, die volle Kraft des Tones. Dabei hatte er vor Nourrit die gründlichste musicalische Bildung von Jugend auf voraus und war jetzt ein vollendeter Sänger. Donizetti hatte für ihn den Edgardo in der Lucia geschrieben.

Nourrit's Stimme hatte allerdings bereits ein wenig gelitten; schon 1830 hatte er sie in den Revolutionstagen öffentlich und auf der Bühne zu sehr angestrengt, und jetzt wirkte seine innere Aufregung auch nicht vortheilhaft auf die Ausübung seiner Kunst. Schlimmer als dies war aber, dass diese Aufregung seinen Geist verdüsterte, ihn misstrauisch gegen Andere und ungerecht gegen sich selbst machte. Bei einer seiner letzten Vorstellungen des Masaniello bemerkte er Duprez, von dessen Rückkehr nach Paris (er war nach Abschliessung des Contractes noch einmal nach Italien gereis't) er noch nichts wusste, in einer Loge mit dem Director der Oper. Auf der Stelle bildete er sich ein, Beide seien gekommen, um seine Leistung zu kritisiren. Kaum vermochte er vor innerer Aufregung den ersten Act auszuspielen; in den folgenden musste Lafond seine Stelle vertreten.

Nach dem Entschlusse, den er kurz nach diesem Auftritte fasste, wurde er in der That, wie er schreibt, ruhiger, sang im März den Stradella vortrefflich und bereitete mit sorgfältigem Eifer seine Abschieds-Vorstellung vor.

Sie fand am 1. April 1837 Statt. Er trat darin zunächst im zweiten Acte der Armide auf. Das Haus war überfüllt, das Publicum ermüdete nicht in stürmischen Kundgebungen zu seinen Gunsten von Anfang bis zu Ende.

Er begann seine Kunstreise durch Belgien und Frankreich. Der Erfolg, den er überall hatte, verführte ihn; die Vorsätze, zu einer anderen Wirksamkeit überzugehen, wurden vergessen, der Dämon des Theaters fasste ihn wieder und riss ihn mit sich fort; er beschloss, nach Italien zu gehen und im Theater San Carlo den zu ersetzen, der ihn an der Oper in Paris ersetzt hatte.

In Marseille befiel ihn bei einer Vorstellung eine plötzliche Heiserkeit im dritten Acte der Oper; bleich und mit der Miene der Verzweiflung verliess er die Scene. Zwei seiner vertrautesten Freunde eilten auf die Bühne und fanden ihn in einer Stimmung, die an Wahnsinn gränzte. Er erkannte sie nicht. Mit Mühe brachten sie ihn auf einen Lehnstuhl, wo er matt und bewusstlos zusammenbrach. Am anderen Morgen besuchte ihn einer von ihnen. „Wie geht es Ihnen, lieber Nourrit?" — Sehr schlecht; ich habe nicht geschlafen und viel geweint; noch in diesem Augenblicke raffte ich alle moralische Kraft zusammen, um mich gegen böse Gedanken zu waffnen. Das Leben wird mir unerträglich, aber ich kenne meine Pflichten — ich habe liebe Freunde, ein Weib und Kinder, die ich liebe und für die ich mich erhalten muss — und ich glaube an ein ewiges Leben. Mit solchen Gedanken kann man schon Herr über sich selbst werden. Aber ich fürchte für meinen Verstand — verliere ich ihn nur einen Augenblick, so ist es um mich geschehen. Diese Nacht habe ich hier auf diesem Stuhle Gott um Muth und Kraft gebeten und in diesem heiligen Buche gelesen. — Es war die Schrift: „Von der Nachahmung Christi".

Er wurde in Folge dieses Anfalles ernstlich krank und musste nach Paris zurückgehen. Im Kreise seiner Familie fand er seine Gesundheit wieder und beschäftigte sich am Conservatorium. Aber er hielt nicht dabei aus; sein Plan, nach Italien zu gehen, war zur fixen Idee geworden, sein Unstern zog ihn fort.

Im Frühjahr 1838 reis'te er ab, verweilte einige Zeit in Mailand, wo er öfter bei Rossini die gewählteste Gesellschaft durch seinen Gesang entzückte, und ging über Venedig, Florenz und Rom nach Neapel.

Er schrieb an Hiller den 7. April 1838:

„Hoffentlich, mein theurer Freund, haben Sie, seitdem wir uns in Venedig Lebewohl gesagt, einige Mal an mich gedacht; wo nicht, so sind Sie ein Undankbarer, denn ich habe oft, sehr oft an Sie gedacht. Ich habe mich mit Freuden immer wieder an die schöne Woche erinnert, die wir zusammen in Venedig zugebracht haben, und wie wohlthuend Ihre Anwesenheit auf mich wirkte.

„Ich schreibe Ihnen erst jetzt, weil ich den Abschluss der Angelegenheit, die Rossini für mich vor meiner Abreise aus Mailand in die Hand genommen hatte, erst ab-

warten wollte. Wir haben uns nicht mit dem Director der Scala verständigen können; über die Geldsachen wurden wir leicht einig (Sie wissen, dass es mir nicht darum hauptsächlich zu thun war), aber es kann mir für mein erstes Auftreten nicht die Bürgschaft geben, die ich verlange, und dann würde auch die Anwesenheit Donzelli's, der für die Herbst- und die Carnevals-Saison engagirt ist, meine Stellung schwierig machen. Merelli muss einen *Tenore sfogato**) haben, und das ist meine Sache nicht. Ich habe also Rossini für seine Bemühungen gedankt und mit der mailänder Direction abgebrochen. Ich bin übrigens auch in anderer Beziehung nicht unzufrieden, dass aus diesem Engagement nichts geworden ist. Zur Zeit der Krönung des Kaisers als König in Mailand wird alle Welt sich mehr mit den öffentlichen Festen und Feierlichkeiten als mit der Musik und dem Theater beschäftigen, und Sie wissen, wie wichtig für mich der Eindruck meines ersten Auftretens in Italien ist. Ich bin desshalb nicht weniger entschlossen, meine italiänische Laufbahn zu verfolgen; im Gegentheil, jeder Schritt weiter in diesem Lande hier nimmt mich mehr dafür ein, und ich habe mehr Lust als je, mich hier niederzulassen und danach zu streben, den Rang, den ich in Frankreich hatte, hier wieder zu erobern. Die Aufgabe ist nicht leicht, aber eben desshalb reizt sie mich.

„Wenn man sich nicht damit begnügt, die Sachen halb zu thun, so stösst man auf mehr als Eine Klippe, die man nicht geahnt hatte, und Ein Hinderniss, das man überwunden, zeigt uns oft nur erst ein anderes, das man mit neuer Kraft-Anstrengung zu besiegen hat.

„Es wäre aber nicht der Mühe werth gewesen, die glänzende Stellung, die ich hatte, aufzugeben, die Heimat zu verlassen, die Anstrengungen einer langen Reise nicht zu achten, den Kummer der Trennung, der Entfernung zu ertragen, wenn so grosse Opfer nur für etwas leicht zu Erreichendes gebracht werden sollten. Nein, meiner Treu! was ich will, ist schwer, und desshalb eben will ich es. In vierzehn Tagen legt man nicht fünfzehnjährige Gewohnheiten ab, verändert man nicht seine Natur, macht man sich nicht aus einem Franzosen zum Italiäner. Und das muss ich doch durchsetzen, und daran arbeite ich von Morgen bis Abend mit Muth und Freude. Es macht mich um achtzehn Jahre jünger, dass ich meine Laufbahn wieder von vorn anfangen, ja, neue Gesang- und Stimm-Studien machen muss; anstatt mir Ueberwindung zu kosten, macht diese Studentenschaft mir Vergnügen. Ich scheue es nicht, mich recht klein zu machen, um grösser zu werden; ich bücke mich und setze mich auf den Sprung, um so hoch wie möglich empor zu kommen. Neapel passt mir ausserordentlich, um mir den italiänischen Accent anzueignen und mich in die italiänische Art und Weise zu schicken; und dann ist auch, wenn ich noch lange von den Meinigen getrennt bleiben muss, Neapel der Ort, der mich am heilsamsten zerstreuen kann, ohne in Anschlag zu bringen, dass die hiesige Luft kranke Sänger heilt und folglich den gesunden sehr zuträglich sein muss. Ausserdem kommt man mir hier sehr freundlich entgegen; Barbaja will durchaus, dass ich in Wilhelm Tell auftrete, und ich selbst warte nur, um mich loszulassen, darauf, dass ich genug italiänisch gesungen habe, um nicht mehr französich singen zu können, und das ist kein Witz, den ich da mache; beide Manieren, beide Methoden sind so durchaus verschieden, dass man nach meiner Ueberzeugung nicht im Stande sein dürfte, sich beider ohne Weiteres nach Willkür zu bedienen. Donizetti unterstützt mich mit seinem Talente und mit dem Einfluss, den ihm seine Stellung verleiht. Seine Rathschläge sind vortrefflich, und ich fühle schon, wie wohlthätig sie mir sind; er behandelt mich mit Freundschaft und als Künstler, macht mir keine Complimente und lässt mir keinen Fehler durchgehen; ich singe alle Tage bei ihm, er corrigirt mich bei jeder Wendung, die an das Französische erinnert, bei jedem Laut, der nicht mit den Gesetzen der italiänischen Betonung übereinstimmt, und Dank seiner Freimüthigkeit und seinem Talente als Gesanglehrer wird man, hoffe ich, in ein paar Monaten mich nicht mehr wiedererkennen. Ich bin nicht damit zufrieden, wenn sie sagen: Für einen Franzosen singt er gut italiänisch; — sie sollen sagen: Man sollte ihn für einen Italiäner halten. Das sind starke Prätentionen, nicht wahr?

„Adieu, bester Freund! Gedenken Sie meiner und schreiben Sie mir, wie weit Sie mit Ihrer Oper sind. Ich bleibe den Sommer über in Neapel; meine Adresse u. s. w.

„Ad. Nourrit.“

*) Was wir in Deutschland einen „lyrischen“ Tenor zu nennen pflegen. Die Redaction.

H. Litolff's grosses Concert in Wiesbaden.

Das in allen Zeitungen von Paris bis Frankfurt und von Basel bis Amsterdam durch Anzeigen, ausserdem im Umkreise Wiesbadens von zehn Meilen durch riesige Anschlagzettel verkündete Concert fand am 24. August Statt. Das charakteristische Programm lautet:

„Cursaal. Festival. Grosses Concert mit Solis, Chor und Orchester von 130 Mitwirkenden, gegeben von H. Litolff, unter Mitwirkung des Fräul. Emilie Schmidt aus Darmstadt, der Frau von Sievers aus Paris, der Herren Karl Formes und Karl Schneider und des Herrn Auer, Violinisten aus Wien. I. Abtheilung. (Unter Direction des Herrn Capellmeisters Hagen.) 1. Ouverture zu Oberon. 2. Chor aus der Zauberflöte. 3. *4me Concerto-symphonique*

pour Piano et Orchestre, vorgetragen vom Componisten H. Litolff. 4. Arie aus Titus (in *B*), gesungen von Fräulein Emilie Schmidt. 5. *Andante et Finale du 3me Concerto-symphonique (National hollandais) pour Piano et Orchestre,* vorgetragen vom Componisten H. Litolff. II. Abtheilung. (Unter Direction des Herrn Henry Litolff.) 1. *Maximilien Robespierre, Ouverture dramatique* von H. Litolff. 2. Arie „O Isis und Osiris", gesungen von Herrn Karl Formes. 3. Trauermarsch und Rondo des Concerto's für Violine (Eroica) (?), vorgetragen von Herrn Auer, componirt von H. Litolff. 4. Solo für Orgel und Orchester, vorgetragen von der Componistin L. de Sievers. Zum ersten Male in Deutschland: 5. Fragmente aus der Oper Rodrigo von Toledo von H. Litolff.

Die Unternehmung des Concertes ist auf Anregung Litolff's von der Administration des Curhauses u. s. w. ausgegangen. Diese soll 36,000 Francs darauf verwandt haben, wovon 900 Gulden allein für Zettel und Anzeigen ausgegeben sind.

Die Oberon-Ouverture wurde vom Theater-Orchester unter Capellmeister Hagen's Leitung fein und schwungvoll ausgeführt; auch der Theater-Chor sang den Priester-Chor aus der Zauberflöte recht brav. Litolff's viertes Sinfonie-Concert in drei Sätzen: *Allegro con fuoco, Andante religioso* und *Scherzo,* war der in Tönen verkörperte Weltschmerz in drei Variationen. Da die Arie aus Titus wegblieb (s. unten), so folgte unmittelbar auf das diabolische Scherzo das Andante und Finale des dritten Sinfonie-Concertes, in welches das holländische Nationallied verwebt ist. Das war dem Publicum, das in der zweiten Abtheilung noch drei Mal *du Litolff* hören musste, doch etwas viel zugemuthet!

In die Robespierre-Ouverture, ursprünglich zu Griepenkerl's Trauerspiel geschrieben, jetzt aber als Robespierre selbst angekündigt, weil das pomphafter klingt, ist die Marseillaise mit mächtiger Instrumentation effectvoll verflochten.

Der Trauermarsch, auf den ein in Tanz-Rhythmen durchgeführtes Rondo folgte — beide aus einem Violin-Concert von Litolff —, frappirte durch rhapsodische Kürze und eine in ungarischer Weise dazwischen spielende Violin-Figur. Herr Auer, ein junger Violin-Virtuose aus Wien, trug die Solo-Partie mit reinem Tone, mit Keckheit und Aplomb vor.

Das Orgel-Solo mit Orchester war ein Potpourri aus den gangbarsten Opern; die Behandlung des Instrumentes (*Orgue expressif* von Alexandre Père & Fils in Paris) durch Frau von Sievers war eine meisterliche.

Die Fragmente aus der Oper „Rodrigo von Toledo" (Scene, gesungen von Fräul. Schmidt, und Finale des IV. Actes) machten als Composition und durch die verunglückte Ausführung ein vollständiges Fiasco.

Ein hiesiges Blatt spricht sich über das ganze Concert unter Anderem folgender Maassen aus:

„Ueber den Gesanges-Leistungen der Solisten waltete leider ein sehr betrübendes Verhängniss: die bedeutendsten derselben, Fräul. Schmidt und Herr Formes, waren heiser geworden. Erstere musste desshalb die *B-dur*-Arie aus „Titus" weglassen und konnte nur mit wahrhaft bedauerlicher Anstrengung ihre Partie in den beiden Opern-Bruchstücken zu Ende bringen. Letzterer war desshalb nicht im Stande gewesen, die Orchester-Proben mitzumachen, worunter begreiflicher Weise die Aufführung an Präcision und Ausdruck nicht gewinnen konnte. Die Zuhörer, von der Veranlassung nicht in Kenntniss gesetzt, mussten mit dem ungünstigen Erfolge natürlicher Weise unzufrieden sein, welche Unzufriedenheit sich in dem Opern-Finale, als im Quartett Alles aus den Fugen zu gehen drohte, was nur durch die Tüchtigkeit der übrigen Solosänger, des Chors und Orchesters verhindert wurde, dadurch deutlich aussprach, dass ein Theil des Publicums sich zu entfernen anfing. Das konnte man verhindern, wenn man die schuldige Rücksicht gegen Publicum und Künstler beobachtet und die schriftliche oder mündliche Anzeige von dem Unwohlsein gemacht hätte. War man das nicht vor Allem dem Fräul. Schmidt schuldig, die zum ersten Male vor dem hiesigen Publicum auftrat und das ausserordentliche Opfer brachte, mit einer nach dem Ausspruche des Arztes heftigen Halsentzündung zu singen, um nur keine Störung zu machen? Durch diese unbegreifliche Versäumniss hat man verursacht, dass die ganze Unternehmung, so grossartig angelegt und bis zu diesem Punkte auch von aussergewöhnlichem Erfolge begleitet, in ungenügender Weise zu Ende ging.

„Es war von grossem Interesse, sowohl für das Publicum wie für den Musiker, Litolff als Componisten und Virtuosen kennen gelernt zu haben. Dem Publicum, worunter man die Summe aller jener versteht, die aus irgend einem Grunde, sei es auch nur aus Neugierde oder gar Langerweile, ein Concert besuchen, imponirt er durch die geniale Excentricität seiner Lebensgeschichte, seiner Erscheinung und Gebarung und seiner Leistungen. Den Musiker, wohl zu unterscheiden vom Musicanten, interessirt er als eine künstlerische Individualität, die sich nicht damit begnügt, als Componist auf der allgemeinen Heerstrasse der Gewöhnlichkeit einher zu gehen, sondern sich mit mehr oder minderem Glück seine eigenen Bahnen zu brechen sucht. Wir betonen das Suchen desshalb, da es das Finden nicht immer zur Folge hat. Das Stürmisch-Drängende, Leidenschaftlich-Bewegte ist sein Element. Da wirken Aeusserliches und Innerliches zu einem zündenden Ganzen zusammen, da ist er am originellsten, da packt und reisst er hin. Desshalb steht auch seine „„dramatische"" Ouverture zu

Griepenkerl's Trauerspiel „Maxim. Robespierre" obenan. Sie gehört zur Gattung der malenden, beschreibenden Musik, die ohne irgend eine andeutende Erläuterung oder Beziehung nicht verstanden werden könnte. Dies ist hier durch die Ueberschrift ermöglicht. Das Werk wurde sehr gut ausgeführt und erhielt stürmischen Beifall. Auch in den übrigen seiner Compositionen, in dem vierten Sinfonie-Concerte, dem Andante und Finale des dritten und dem Trauermarsch und Rondo des Violin-Concertes, sind die Stellen am bedeutendsten, die oben erwähnter Richtung entsprechen. In den ruhigeren und Gesang-Stellen, wovon besonders das *Andante religioso* und der Trauermarsch zu nennen, wie in dem melodischen Satze überhaupt, offenbart sich, so schön auch einzelne unter ihnen sind, eine gewisse Gleichförmigkeit in der Erfindung, die sich sogar bis auf wiederholte Anwendung derselben Passagenform in mehreren Stücken — man erinnere sich der Sprünge in der rechten Hand der Clavier-Compositionen — ausdehnt, und trat ein Benutzen älterer Muster manchmal so zu Tage, dass es bei einem so durchaus modernen Geiste wie Litolff verwundern muss. Seine Instrumentation ist interessant und wirkungsvoll." G. B.

Musicalische Zustände in Brüssel.

Brüssel hat ein Conservatoire der Musik, eine königliche Oper, eine Menge von trefflichen Künstlern auf allen Haupt-Instrumenten, ein Pianoforte fast in jedem Hause — und dennoch kein Musikleben, das mit demjenigen in deutschen Städten von kleinerem Range zu vergleichen wäre.

Die Kirchenmusik ist im Allgemeinen hier und in Belgien überhaupt schlecht organisirt; es fehlt am Gelde, um etwas darin zu leisten, das nur einiger Maassen künstlerischen Werth hätte. An guten Elementen dazu fehlt es nicht, zumal fördern die neuen Orgelwerke aus der Werkstatt von Merklin-Schütze und Comp. die Sache auf erfreuliche Weise; aber von der Seite her, wo man die grösste Begünstigung der Kirchenmusik erwarten sollte, geschieht gar nichts dafür.

Unsere Theater haben gute und schlechte Perioden gehabt. Das königliche Theater hatte in diesem Jahre einige gute Mitglieder, aber die Monotonie seines Repertoires stösst ab. Das Repertoire bleibt seit Jahren stets dasselbe, obwohl das Publicum längst daran genug hat. Da es sich nach dem hiesigen Geschmacke nur durch Opern erneuern kann, die in Paris gefallen haben, so liegt die Schwierigkeit der Erneuerung erstens daran, dass in Paris selbst wenig Neues vorkommt, das Werth hat, und zweitens darin, dass das durchschlagende Neue grosse Mittel der Ausführung und entsetzliche Kosten der Inscenesetzung erfordert. In Paris kann die grosse Oper freilich die wechselnde Bevölkerung von einigen Hunderttausend Fremden mit ihren alten Specktakel-Opern füttern; hier aber ist es stets Ein und dasselbe Publicum, welches sein Geld nach dem Theater trägt, und dieses Publicum will denn auch dafür dann und wann etwas Neues sehen.

Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* war der einzige glückliche Fund für die Direction in diesem Theaterjahre. Grosse Anziehungskraft übte die Sängerin Fräulein Boulard, die man in Paris nicht zu schätzen wusste. Sie hat sich hier vortrefflich gemacht, wie denn das wahre Talent, wenn es von Uebung und Beifall unterstützt wird, bald zu künstlerischer Reife gedeiht.

Bei solcher Lage der Dinge war die italiänische Oper von Merelli den Musikfreunden sehr willkommen. Er spielte in dem *Théâtre du Cirque*, d. h. in einem schmutzigen, aber für den Klang der Musik vortheilhaften Hause. Er hatte dort ein schauderhaftes Orchester und einen lächerlich zusammengesetzten Chor, die beide seinen tüchtigen, nur oft etwas zu massiv tactirenden Musik-Director Orsini zur Verzweiflung gebracht haben würden, wenn dies bei einem Capellmeister einer wandernden italiänischen Oper, der in allen Sätteln fest sitzt, und dem Alles schon vorgekommen ist, überhaupt möglich wäre. Trotz dieser Hindernisse und Mängel erinnerten doch einige Vorstellungen, z. B. Don Pasquale mit seiner allerliebsten Musik von Donizetti, durch die Leistungen der einzelnen Künstler und durch die südliche Wärme und Lebendigkeit des Zusammenspiels an die gute Zeit des italiänischen Gesanges und gewährten einen wirklichen Genuss.

Richard Wagner hat durch die Wiederholung seiner pariser Concerte auch hier Aufsehen gemacht, was bei der oben erwähnten Uebersättigung unseres Publicums für dramatische Musik durch ewiges Einerlei nicht ausbleiben konnte. Es war eine Zeit lang in allen Localblättern, in allen Kaffeehäusern und an anderen öffentlichen Orten von nichts Anderem die Rede. Der grösste Theil der hiesigen Musikfreunde überlässt die Entscheidung über den wirklichen Werth dieser Musik der Zukunft, obschon man überzeugt ist, dass es ihrem Autor gar sehr darum zu thun ist, sie in der Gegenwart zur Geltung zu bringen.

Die gute Orchester-Musik hört man hier nur in den Concerten des Conservatoires unter Fétis' Leitung. Das Orchester hat in dem letzten Jahre noch bedeutende Fortschritte gemacht.

Fétis beschränkt sich übrigens nicht bloss auf die classischen Meisterwerke, er verschliesst auch den Erzeugnissen der Zeitgenossen die Pforten so wenig, dass er sogar noch nicht gedruckte Ouverturen oder Sinfonieen aufführ-

ren lässt. Dass er in der Wahl derselben stets glücklich sei, dürfte man schwerlich behaupten. In der letzten Concertreihe hörten wir eine Ouverture zu Shakespeare's Macbeth von de Hartog, einem holländischen Componisten, der in Paris lebt und zu seinem Vergnügen — auch wohl zu seiner Freunde Vergnügen — componirt und bereits mehrere Werke herausgegeben hat. Es ist um diese charakteristischen Tragödien-Ouverturen immer eine eigene Sache; die einzigen Muster der Gattung, Beethoven's Coriolan- und Egmont-Ouverture, stehen zu gross da, als dass ein blosses Talent sie erreichen könnte; und was haben wir denn Anderes jetzt unter den Componisten, als Talente, höchstens Talente?

Ein solches zu sein, darauf kann auch Herr Meynne Anspruch machen, einer der frühesten Schüler von Fétis, der jetzt erst, freilich etwas spät, mit einer Sinfonie hervorgetreten, die nicht gedruckt ist. Sie erhielt Beifall, der ebenfalls, und vielleicht mit mehr Recht, einer Sinfonie von Samuel zu Theil wurde, welche viel Originelles hat.

Bemerkenswerth war eine Aufführung des Finale des zweiten Actes von Figaro's Hochzeit in dem letzten Conservatoire-Concerte, durch welche Fétis, ärgerlich über die Verunstaltung des herrlichen Stückes in dem *Théâtre lyrique* zu Paris, den wahren Eindruck desselben, wenn die Musik so gegeben wird, wie Mozart sie geschrieben, dem brüsseler, d. h. dem klein-pariser, Publicum zum Bewusstsein bringen wollte, was ihm denn auch vollkommen gelungen ist.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Am 27. August trat die königliche Opernsängerin Fräul. Pollack zum ersten Male nach ihrem Gastspiel in Kopenhagen hier als Susanna in „Figaro's Hochzeit“ wieder auf. Bekanntlich hatte man ihr den Vorwurf des Mangels an Vaterlandsliebe gemacht, weil sie zur Jahresfeier der Unterjochung Schleswigs gesungen habe. Die General-Intendantur hatte desshalb durch einen Anschlag in den inneren Räumen des Opernhauses das Publicum benachrichtigt, dass die Sängerin an der ihr zur Last gelegten unpatriotischen und tactlosen Handlung schuldlos sei, und es unterblieb in Folge dessen die von Vielen beabsichtigte Demonstration.

In Berlin haben 17 Gesang-Vereine sich zu einem „Märkischen Central-Sängerbunde“ unter R. Tschirch vereinigt, dessen Zweck es ist, durch jährliche Gesangfeste, Verbreitung guter Musicalien und eine Vereins-Zeitung die Ausbildung des Männergesanges zu befördern.

Die bevorstehende Winter-Saison verspricht, was die k. Hofbühne betrifft, eine höchst interessante zu werden; wir müssen der Verwaltung derselben zu grossem Danke und gerechter Anerkennung uns verpflichtet fühlen, dass diese bei dem gänzlichen Mangel hervorragender Talente in Deutschland, die Anziehung und Interesse für unser Publicum haben könnten, uns mit den Celebritäten des Auslandes bekannt zu machen bemüht ist; so wird Mad. Miolan-Carvalho, eine der bedeutendsten Gesangs-Koryphäen der Gegenwart, im nächsten Monat hier zu Gastrollen auftreten und andere nicht minder hervorragende Erscheinungen dieser folgen. [Unserer Ansicht nach ist es nichts weniger als dankenswerth, wenn die ersten Bühnen Deutschlands dem Nothbehelf der Provincialtheater, durch Gäste das Publicum zu reizen, auch zu fröhnen beginnen. Wenn eine Bühne wie die berliner Hofbühne nicht mehr im Stande ist, eine Oper und ein Schauspiel herzustellen, durch deren vollendetes Ganzes das Publicum angezogen wird, dann müssen wir freilich alle Hoffnung auf Besserung der Theater-Zustände aufgeben.]

Musik-Director Stern in Berlin hat den Titel „Königlicher Professor“ erhalten.

Frankfurt a. M. Der Vorstand der Museums-Concerte hat in Ermangelung eines geeigneteren Saales zur Abhaltung der Winter-Concerte den „Harmonie-Saal“ auf der Bockenheimer-Gasse gemiethet. Somit tritt bis zu gänzlicher Herstellung des neuen Saalbaues keine Pause ein, und auch das Theater-Orchester wird die aus den Museums-Concerten ihm zustehenden Emolumente fort beziehen, was recht erfreulich zu nennen. Zum Dirigenten für kommenden Winter ist dieser Tage durch Stimmenmehrheit Herr Musik-Director Müller gewählt worden. Bei dem Umstande, dass es sich um Beantwortung der Frage gehandelt, ob Herrn Müller oder dem Mitbewerber Herrn Rühl die Leitung zu übergeben sei, konnte nur für ersteren entschieden werden, weil letzterer bei aller bewährten Tüchtigkeit für Gesangwerke in Leitung von Instrumentalmusik noch keine Routine sich zu verschaffen Gelegenheit gefunden hat, die jedoch bei den in jenem Institute obwaltenden Verhältnissen schon in gehörigem Grade mitgebracht werden muss. Ein Anfänger würde da nicht bestehen können, indem das ganze Programm in einer einzigen Probe abgespielt werden muss. Die intelligenten Besucher dieser Concerte werden sich gewiss freuen, wenn Herr Müller eine richtige Auffassung der classischen Instrumentalwerke bekundet.

Herr Capellmeister Schmidt ist vielleicht darum nicht in die Wahl zur Leitung jener Concerte gekommen, weil er die Stellung am Theater bald verlassen dürfte. Ueber seinen Nachfolger verlautet noch nichts.

Der Philharmonische Verein hat nun Herrn Henkel definitiv zu seinem Dirigenten erwählt.

Aus Thüringen, 16. August. Das in letzter Zeit wieder oft genannte Lied „*Partant pour la Syrie*“ ist bekanntlich von der Königin Hortense in Musik gesetzt. Weniger bekannt dürfte aber sein, dass die Instrumentation dieser Tondichtung von einem Künstler herrührt, der noch jetzt, hochbetagt, aber rüstig, in Deutschland lebt. Der herzogliche Capellmeister L. Drouet in Gotha nämlich — ein naher Verwandter jenes Postmeisters zu St. Menehould, der den fliehenden König Ludwig XVI. erkannte und verhaften liess — war in seiner Jugend Mitglied der musicalischen Capelle am Hofe des Königs von Holland und einige Zeit hindurch musicalischer Instructor des Prinzen Ludwig, des jetzigen Kaisers der Franzosen, und im Auftrage der Königin Hortense instrumentirte er das seitdem weltbekannt gewordene Lied. Der Kaiser Napoleon hat sich noch in neuerer Zeit seines ehemaligen Lehrers erinnert und Herrn Capellmeister Drouet vor einigen Jahren eine werthvolle goldene Dose mit Brillanten nach Gotha geschickt.

Stuttgart. Im verflossenen Theaterjahre vom September v. J. bis 30. Juni 1860 kamen an Opern zur Aufführung: von Meyerbeer: Dinorah 4 Mal, Hugenotten 2 Mal, Robert 2 Mal, Prophet und Nordstern je 1 Mal; von Rossini: Barbier 4 Mal, Tell und Othello je 2 Mal; Verdi: Troubadour 4 Mal, Rigoletto und Hernani je 2 Mal; Mozart: Figaro's Hochzeit 3 Mal, Don Juan und Zauberflöte je 2 Mal; Donizetti: Lucia und Lucrezia Borgia je 2 Mal, Belisar 1 Mal; Flotow: Martha 3 Mal, Stradella 2 Mal; Weber: Freischütz

4 Mal; Bellini: Norma und Montecchi je 2 Mal; Kreutzer: Nachtlager in Granada 3 Mal; Halévy: Königin von Cypern 2 Mal, Jüdin 1 Mal; Nicolai: Die lustigen Weiber 3 Mal; Auber: Die Stumme 2 Mal; Beethoven: Fidelio 2 Mal; Boieldieu: Weisse Frau 2 Mal; Adam: Postillon 2 Mal; Méhul: Joseph 2 Mal; Pressel: Die St Johannisnacht 2 Mal; Abert: Anna von Landskron 1 Mal; Cherubini: Wasserträger 1 Mal; Offenbach: Verlobung bei der Laterne 1 Mal. — Mithin waren Gluck, Spohr, Marschner, Lachner, Lindpaintner, Lortzing, Wagner, Spontini gar nicht, Verdi auffallend stark, Auber schwach vertreten. Neu waren: Dinorah, Die lustigen Weiber von Windsor, Die St. Johannisnacht, Die Verlobung bei der Laterne; neu einstudirt: Verdi's Hernani.

Stuttgart. Der verdienstvolle Tenorist, Hofsänger Rauscher, hat sich von der Bühne als darstellendes Mitglied zurückgezogen, wird aber an derselben fortwährend als Vorstand der Theater-Gesangschule wirken.

Das „Deutsche Theater-Archiv“, das officielle Organ des deutschen Bühnen-Cartell-Vereins, klagt den Tenoristen Wachtel eines der auffallendsten und rücksichtslosesten Vertragsbrüche gegen die kasseler Hofbühne an, deren Verwaltung bereits Verwahrungen nach Wien erlassen und einen Antrag bei dem Präsidium des Vereins auf Rechtshülfe eingegeben habe. Allerdings dürfte die Sache Aufsehen erregen und entschiedenes Handeln fordern, indem der Bühnen-Cartell, der nach jahrelangen Bemühungen endlich einen Rechtszustand zwischen den Directionen und den Künstlern herbeigeführt hat, dadurch völlig wieder in Frage gestellt wird.

Musik-Director Jul. Schäffer von Schwerin wurde zum Director des akademischen Vereins und der Sing-Akademie von Breslau ernannt.

Für das Gewandhaus-Orchester in Leipzig wurde Herr Davidoff aus Moskau an Grützmacher's Stelle als Violoncellist engagirt.

München. Bei der Anwesenheit des Kaisers von Oesterreich wurde als Fest-Oper Weber's „Oberon“ in prachtvoller Ausstattung gegeben. Vorher ging ein Monodrama, von Hermann Schmid gedichtet, von Frau Strassmann gesprochen, welches die Bedeutung des Ereignisses der Eisenbahn-Verbindung zwischen Wien und München feierte Die patriotischen Kundgebungen unterbrachen den Vortrag an vielen Stellen, und der Schluss, ein Heil auf die Eintracht der Fürsten und Völker von Deutschland, erregte stürmischen Jubel. Das Schluss-Tableau — der Stephansthurm von Wien mit den Frauenthürmen von München von einem Regenbogen überspannt — war sehr schön gemalt, schien uns aber doch für eine Kunststadt wie München eine etwas zu handgreifliche Allegorie.

Zum Schlusse des Sommer-Semesters wurde in Würzburg am 1. August von dem königlichen Musik-Institut „Christi Himmelfahrt“, Oratorium in zwei Abtheilungen von Sigmund Ritter von Neukomm, zur öffentlichen Aufführung gebracht. Die Tonwerke Neukomm's sind alle einer ernsten Richtung zugethan und gründlich gearbeitet. Zu diesem Oratorium, das der letzten Lebens-Periode des grossen, unsterblichen Meisters angehört, ist der Text aus Klopstock's „Messias“ vom Tonsetzer genommen worden. Den meisten Nummern gehen Instrumental-Einleitungen voraus, die mitunter sehr schwierig auszuführen sind, aber vom Orchester correct, schwungvoll und mit Sicherheit executirt wurden. Eben so wurden die Chöre mit Präcision, Nuancirung und geistvoller Auffassung gesungen. Die ganze Aufführung von Seiten der Zöglinge des königlichen Musik-Institute und seiner Herren Lehrer, unter der energischen Leitung des Vorstandes Herrn Directors Bratsch, war eine sehr gelungene und effectreiche, namentlich in den Ensemblesätzen mit dem stark besetzten Orchester. Von der lobenswerthen Thätigkeit des Instituts geben in jeder Woche die öffentlichen Proben, so wie die zahlreichen Kirchenmusik-Aufführungen rühmliches Zeugniss, wie es z. B. vor Kurzem mit dem grossartigen Requiem aus *D-moll* von Cherubini bei dem Trauer-Gottesdienste für den verlebten Dom-Capitular Hummel in der Neumünsterkirche der Fall war.

Chemnitz. Am 2. August fand hier unter der Leitung des Musik-Directors Schneider die Aufführung des Oratoriums „Jephta und seine Tochter“ von Reinthaler Statt. Die Partie des Jephta hatte der Kammersänger Herr Föppel aus Dessau übernommen, der mit sonorer, edler Stimme bei feinem Vortrage seine Aufgabe trefflich ausführte. Die übrigen Soli wurden in recht wackerer Weise von Mitgliedern der Sing-Akademie hier vertreten, welche letzteren auch zusammen mit den Kirchen Sängerchören die Chorsätze ausführten.

Joseph Haydn's Neffe wurde vor Kurzem zu Grabe getragen Er war der Brudersohn des berühmten Tonmeisters und lebte in stiller Abgeschiedenheit in Oedenburg in Ungarn, wo er ein eigenes Haus und Gärtchen besass. Letzteres pflegte er mit vieler Sorgfalt, er lebte unter den Blumen, die ihn auch bei seinem Sterben umgaben. Er hinterlässt einen Sohn, welcher derzeit als Oekonomie-Verwalter auf einer der fürstlich Esterhazy'schen Herrschaften angestellt ist.

Deutsche Tonhalle.

Die auf das neunzehnte Preis-Ausschreiben des Vereins vom Februar d. J. rechtzeitig uns eingeschickten 27 Trio's für Clavier, Violine und Violoncell haben wir bereits einem der erwählten Herren Preisrichter wegen der Preis-Zuerkennung übersandt, und werden wir, sobald von sämmtlichen die Beurtheilung erfolgt ist, das Ergebniss anzuzeigen nicht säumen.

Dasjenige wegen der noch vorliegenden 17 Sonaten für Cello und Clavier glauben wir recht bald veröffentlichen zu können.

Wegen der aufgerufenen Gedichte für den Männergesang läuft die Einsendungszeit noch bis zum Ende des nächsten Septembermonats.

Mannheim, den 10. August 1860.

Der Vorstand.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 38. **KÖLN, 15. September 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Briefe von Adolphe Nourrit an Ferdinand Hiller.

II.

(I s. Nr. 37.)

„Neapel, den 5. Mai 1838.

„Ich war vorgestern mit dem Vorsatze, an Sie zu schreiben, aufgestanden; seit zwei Tagen hatte ich Ihnen eine wichtige Neuigkeit mitzutheilen und wollte Sie nicht länger darauf warten lassen, als ich Ihren herrlichen Brief erhielt. Freilich hätte er mich antreiben sollen, noch schneller wieder zu schreiben; aber im Gegentheil, er ist schuld, dass ich die Freude, die mir das macht, noch einen Tag verschoben habe. Denn seitdem ich allein bin, habe ich der Freuden nicht viele und trachte, diejenigen, die mir von aussen kommen, zu verlängern. So reichte Ihr Brief hin, mir einen guten Tag zu bereiten, und heute sind die Augenblicke, in denen ich mit Ihnen plaudere, ein Gewinn auf Rechnung meiner Einsamkeit. Nun also, die Neuigkeit!

„Mein Loos ist endlich entschieden, ich kann nicht mehr zurück, ich bin italiänischer Opernsänger; wenigstens habe ich mich als solchen engagiren lassen und muss abwarten, ob das Publicum den Stempel des Contractes für gültig erklärt. Ich habe mit Barbaja einen Vertrag auf sechs Monate abgeschlossen, vom nächsten October bis Ende März. Die financiellen Bedingungen sind nicht so glänzend, wie Merelli sie mir bot, aber die Stellung ist für mich weit angenehmer. Ich bin hier so gut wie Herr über die Wahl meiner Rollen und meiner Opern, und habe den unendlichen Vortheil, mit einer neuen Oper aufzutreten, welche Donizetti ausdrücklich für mich schreibt. Wenn ich mich ganz und gar auf Donizetti verlasse, um die Betonung des italiänischen Gesanges zu lernen, so setzt er von seiner Seite auch wieder volles Vertrauen in meine Bühnenkenntniss, und ist ganz geneigt, sich bei der Wahl des Libretto's nach meinen Ansichten zu richten.

„Er fühlt die Nothwendigkeit, etwas Neues zu bringen. Er hat schon einen Stoff gebilligt, den ich ihm vorgeschlagen habe, und der ihm Situationen darbietet, die er noch nicht behandelt hat, einen Stoff, der ihm verbieten wird, sich gehen zu lassen, was er zuweilen gar zu leicht thut. Und dann strebt sein Ehrgeiz danach, für die grosse Oper in Paris zu schreiben, und durch das Neue, was er Italien bietet, sich Bahn zu brechen, den Forderungen unserer Bühne zu genügen. Ich hoffe ihm einen Theil des Guten, das er mir gethan, vergelten zu können. Er hat mir bereits einen Beweis seines Vertrauens gegeben. Er componirt nämlich ein Album für Paris. Zuerst bat er mich um einige Stoffe für Balladen und Romanzen, die er italiänisch bearbeiten lassen wollte; nachher aber wünschte er, ich möchte sie französisch in Verse bringen. Es gelang mir, ich war so glücklich, gerade das zu treffen, was er wollte, und er machte sich an die Arbeit. Da ich aber, von dem Verlangen, etwas Neues zu geben, getrieben, meinen Stoff etwas ausführlicher behandelt hatte, als es für solche Compositionen zu geschehen pflegt, so machte dies seine Arbeit schwieriger, und er musste mich täglich zu Rathe ziehen; ich bin eben so offen gegen ihn gewesen, wie er gegen mich, und er hat meinem Rathe fast blindlings gefolgt. So setze ich denn auch gute Hoffnung auf die Oper, die wir vorhaben; ich glaube, sein Dichter hat verstanden, was ich will, und übrigens bin ich während seiner Arbeit immer da, um das, was mir nicht passt, umschaffen zu lassen.

„Donizetti selbst ist in Gedanken schon mit dem neuen Stoffe beschäftigt und sagt zuweilen: „„Wenn es mir nur gelingt, den Charakter dieser Musik so zu treffen, wie Sie ihn haben wollen! ich habe noch nichts der Art gemacht."" — Ich bin glücklich darüber, dass er sich solche Gedanken macht, und wenn ich ihn hindere, zu schnell zu schreiben und sich so gehen zu lassen, dass er alles, was ihm in die Feder kommt, aufnimmt, so glaube ich ihm

dadurch einen wahren Dienst zu leisten. So werden wir beide, indem wir uns an einander reiben, gewinnen.

„Sie können wohl denken, dass ich Neapel den ganzen Sommer nicht verlassen werde; in vier Wochen erwarte ich meine Familie, und wird uns die Hitze in der Stadt zu drückend, so suchen wir frische Luft in den herrlichen Umgebungen. Ich denke, diese vier Monate voll redlicher Arbeit unter dem neapolitanischen Himmel, im Schoosse der Ruhe und des glücklichen Familienlebens, sollen mir recht gut thun, und wenn Gott gibt, dass meine Kinder und meine Frau die Mühen der Reise leicht überstehen und sich hier schicken, so werde ich meine neue Laufbahn stark und zu allem Guten aufgelegt antreten und habe eine schöne Zukunft vor Augen. Diese Zukunft wird dann auch uns, theurer Freund, wieder zusammen führen, und ich theile Ihre Hoffnung, dass dieses Zusammensein für uns beide erspriesslich sein wird.

„Sind wir erst vereint, so rechne ich darauf, dass wir ein gutes Stück Weges zusammen machen, uns einander unterstützen und Einem und demselben Ziele zustreben.

„Unterdessen wollen wir den Boden von Italien gehörig bearbeiten, um allen Nutzen daraus zu ziehen, und einst werden wir diese Südfrüchte auf einen kräftigen nordischen Stamm pfropfen; Baum und Früchte werden dadurch um so besser werden. Beeilen Sie Sich, Ihre erste Oper zu geben, damit die zweite schon ganz fertig ist, wenn ich wieder nach Mailand oder sonst wohin, wo Sie Sich aufhalten, komme. Aber ehe wir etwas Nagelneues bringen, müssen wir der Welt zeigen, dass wir uns auch in alle rein italiänischen Forderungen fügen können, damit man sich vollkommen überzeuge, dass unsere späteren Versuche und Neuerungen aus wohlbegründeter Wahl entstehen und nicht aus Ohnmacht, es anders machen zu können*).

„Donizetti lässt Sie vielmals grüssen. Wenn Sie etwas Bestimmtes über Ihre Oper wissen, so theilen Sie mir es doch ja gleich mit.

„Ad. Nourrit.

„Nach den ersten Augenblicken der Freude, die Sie beim Wiedersehen Ihrer trefflichen, würdigen Mutter empfinden werden, sprechen Sie doch ja mit ihr von mir, sagen Sie ihr meine liebevollsten Grüsse, und wie schmerzlich ich es empfinde, diesen Sommer nicht bei ihr und Ihnen zubringen zu können. Welch ein Trost würde das für meine Frau sein, die in Neapel Niemanden als mich haben wird! Wir sind aber nicht Herren unserer Bahn im Leben, wir müssen derjenigen folgen, die sich vor uns aufthut."

*) Wie richtig im Princip und zugleich wie prophetisch!
Die Redaction.

„Neapel, den 6. Juli 1838.

„Mein theurer Freund!

„Am 10. Juni habe ich meine Frau und meine Kinder nach sechsmonatlicher Trennung wieder umarmt. Sie können denken, wie schnell mir seitdem die Zeit vergangen ist. Es ist mir, als wären sie erst gestern angekommen; seitdem ich alle die geliebten Meinigen hier habe, gehen die Stunden und Tage mit wahrhaft erschreckender Schnelligkeit an mir vorüber, denn in meinem Glücke vergesse ich beinahe, wesshalb ich nach Italien gekommen bin, und wenn ich dann auf einmal daran denke, so erschrecke ich über alles, was ich noch bis zu meinem Auftreten zu thun habe. So lange ich allein war, füllte das Studium meine Tage aus und war mir wichtig, weil es mir die Unlust der Einsamkeit tragen half; jetzt studire ich eben so viel, wie sonst, aber es kommt mir vor, als thäte ich nichts, es kommt mir vor, als schliefe ich in meinem Glücke ein. Und ich darf doch wahrhaftig nicht einschlafen, denn der September ist vor der Thür, Donizetti's Oper schreitet gewaltig voran, und ich habe mich noch nicht dicht genug mit italiänischem Firniss überzogen; wider meinen Willen lassen sich französische Angewöhnungen dann und wann wieder von fern blicken, und ich möchte doch gern, wenn ich die Bühne hier betrete, so fest in der italiänischen Weise sein, dass ich mir gar keine Gedanken mehr darüber zu machen brauchte. Freilich, wenn ich darauf warten soll, bis mein Geist so frei von jeder eingebildeten Sorge sei, dass ich mich aller Unruhe los und ledig fühle, so kann ich lange warten! Ich weiss sehr gut, dass ich einen unruhigen Geist habe, dass ich mich oft durch eingebildete Befürchtungen beherrschen lasse, und ich erinnere mich ganz gut, dass ich nur sehr selten mit meinen Leistungen zufrieden gewesen bin, während ich Anderen und oft den am schwersten zu Befriedigenden genügte. Es gibt Leute, die das Bescheidenheit nennen würden, ich nenne es aber Hochmuth; ja, es ist nur Hochmuth, wenn man nicht seinen Theil menschlicher Schwäche auf sich nehmen und eine Vollkommenheit träumen will, die zu erreichen dem Menschen nicht gegeben ist.

„Von allen Studien, die ein Künstler zu machen hat, ist meiner Ansicht nach das wichtigste das Studium der Erkenntniss seiner eigenen Mittel; er muss genau den Punkt kennen, wie weit er gehen kann, damit er nicht durch Ankämpfen gegen die Unmöglichkeit eine Zeit verliert, die er zur Entwicklung der ihm verliehenen Kräfte anwenden muss. Die Aufgabe ist nicht die, ohne Mängel zu sein, sondern die, eine grosse hervorragende Eigenschaft zu besitzen, welche die kleinen Schwächen und Unvollkommenheiten verdecken kann. Aber da lasse ich mich gar auf Theorie ein; wenn ich nur noch ein wenig in die-

sem Tone fortfahre, so wird mein Brief einem Journal-Artikel gleichen, und ich habe zu wenig Zeit zur Unterhaltung mit Ihnen, um sie so schlecht anzuwenden.

„Sie sind also nun in Bellaggio*) bei Ihrer trefflichen Mutter. Ich kenne das Glück eines solchen Zusammenseins aus Erfahrung und höre mit Vergnügen, dass es Sie aufmuntert, wieder an Ihre Lieblings-Arbeit**) zu gehen. Denn obwohl wir beide es aufs Italiänisch-Machen absehen und uns alle Mühe geben, es mit aufrichtigem Eifer zu thun, so bleiben wir doch nichts desto weniger unserem Glauben, unserer Liebe treu; um nichts in der Welt vergessen wir unsere alten Götter Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, und ohne gegen Italien undankbar zu sein, von dem wir lernen wollen, was andere Länder uns nicht geben können, senden wir doch unsere Blicke über die Alpen hinüber und glauben, dass es was Besseres zu machen gibt, als das, was jetzt unter Ausoniens schönem Himmel gemacht wird. Arbeiten Sie denn nur rüstig an Ihrem Oratorium fort, das dadurch gewinnen kann, dass es in Italien geschrieben wird; wie schön wird ein ernster deutscher Gedanke in verführerischer italiänischer Form sich ausnehmen! Lassen Sie aber doch ja nicht Ihre Oper bei Seite liegen; ich kann fast eben so wenig wie Sie selbst die Zeit ihrer Aufführung erwarten, noch weniger die Zeit, wo wir zusammen arbeiten werden. Die Gelegenheit ist günstig für einen jungen Maëstro: Donizetti wird Italien Lebewohl sagen; man macht ihm in Frankreich Anerbietungen, die ihm zusagen, und wahrscheinlich ist „Polyeukt“ die letzte Oper, die er für sein Vaterland schreibt***). Machen Sie also voran; ich habe schon ein halbes Dutzend Opern-Stoffe im Kopfe, die für Sie passen werden; wir haben nur die Wahl. Die Haupt-Aufgabe für uns ist jetzt ein Erfolg, und desswegen müssen wir den Forderungen des Publicums, dem wir gefallen wollen, uns unterwerfen. Fangen wir damit an, ihm zu geben, was es gern hat; vielleicht wird es dann, wenn es uns erst einmal aufgenommen hat, uns auch auf den neuen Weg folgen, den wir es führen wollen. Aber erst müssen wir einen Erfolg haben, einen Erfolg um jeden Preis! Und dennoch muss ich gestehen, dass ich trotz meines Wunsches, dem Geschmack des Publicums zu genügen, mich doch nicht habe enthalten können, dem Libretto, das für mich geschrieben wird, einen Inhalt und eine Wendung zu geben, welche den Leuten hier zu Lande etwas seltsam vorkommen wird.

„Dem Maëstro scheint es eine Ehrensache zu sein; er verwendet alle mögliche Sorgfalt auf diese letzte Partitur. Er schreibt sie fast eben so sehr für Frankreich als für Italien. In der That bekümmert man sich auch in Paris mehr darum, als in Neapel, und er hat schon von verschiedenen Verlegern Anträge für den Verkauf der Oper, die er für mich schreibt, erhalten, ohne dass sie wissen, wie sie heisst. Mit dem Titel werden wir vielleicht einige Umstände haben, denn wir haben es mit einer sehr strengen Censur-Behörde zu thun, und da unser Held ein Heiliger ist, so zwingt man uns am Ende, ihn umzutaufen; ein Christ muss aber unser Martyrer jedenfalls bleiben, mag er heissen, wie er wolle. Diese Verhältnisse machen es gerathen, den schönen Stoff aus *I Promessi Sposi*, worüber wir gesprochen haben, für Frankreich aufzusparen.

„Ad. Nourrit.“

„Neapel, den 16. November 1838.

„Ehe ich Ihnen alle Umstände schildere, die mich so lange abgehalten haben, Ihnen zu schreiben, beeile ich mich, Ihnen mitzutheilen, dass ich vorgestern endlich auf dem Theater San Carlo im *Giuramento* von Mercadante aufgetreten bin und dass der Erfolg meine kühnsten Hoffnungen, ja, alles, was ich vernünftiger Weise nur erwarten konnte, übertroffen hat. Dieses Publicum von Neapel, das für so kalt und schwer zu befriedigen gilt, ist gegen mich ganz aussergewöhnlich wohlwollend gewesen; schon nach den ersten Tacten, die ich gesungen, hat es mich aufgemuntert, und die kleine Romanze, mit welcher Viscardo auftritt, stellte sogleich meinen Erfolg sicher. Man fand gleich, dass ich zu singen verstände, und was in meinem Spiel neu und fremdartig war, wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen. Ich bin fünf Mal hervorgerufen worden, und die ältesten Abonnenten von San Carlo erinnern sich keines ähnlichen Debuts. Ich sollte vielleicht bescheidener von mir selbst sprechen, aber Ihre Freundschaft für mich hat das Recht, Wahrheit zu verlangen, zumal wenn diese Wahrheit Ihnen Freude macht. Und dann habe ich auch diesen Erfolg durch so manchen Verdruss erkauft, dass es mir wohl gegönnt sein darf, mein Glück mit voller Hingebung zu geniessen.

„Ich habe mich gar nicht darüber verwundert, dass man Ihnen allerlei Dinge über mich berichtet hat, denn ich habe wirklich Veranlassung zu allem möglichen Gerede über mich gegeben; es gab einen Moment, in welchem ich so muthlos war, mich so unglücklich fühlte, dass ich vom Theater abgehen wollte und zu allen Opfern bereit war, um meine Freiheit damit wieder zu erkaufen. Glück-

*) Am Comersee.

**) Das Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“.

***) Polyeukt (*Poliutto*) war die Oper, die Donizetti für Nourrit componirte. Man wird weiter unten sehen, dass sie in Neapel nicht aufgeführt werden durfte. Im Jahre 1840 brachte Donizetti sie in Paris unter dem Titel „*Les Martyrs*“ auf die Bühne der grossen Oper, und neuerdings hat die italiänische Oper sie unter dem ursprünglichen Titel „*Poliutto*“ wieder hervorgeholt, — aber ohne besonderen Erfolg.

licher Weise hatte ich mit einem Biedermanne zu thun. Barbaja begriff meinen Zustand, fühlte meinen Unmuth und hatte Mitleid mit meiner Thorheit; er nahm meinen Vorschlag nicht an und zwang mich, wider meinen Willen vernünftig zu sein.

„Sie wissen, dass Polyeukt vor der Censur keine Gnade fand. Wir arbeiteten den Text um und verwandelten unsere Christen in Guebern—vergebens; von religiösem Gefühl auf der Bühne wollte man nichts hören, unter welcher Gestalt es auch vorgebracht würde. Sie können Sich denken, was für einen Werth ich darauf legte, in einer Oper aufzutreten, die für mich componirt war und deren Text ich dictirt hatte; wie schmerzlich es mir also sein musste, den Halt zu verlieren, auf den ich mich verliess, um mit Muth in die Schranken zu treten! — Indess, was half's? ich musste eine andere Oper wählen. Ich bat um die „Lucrezia Borgia", zu welcher Donizetti eine Arie und eine Schlussscene für mich hinzucomponirt hatte. Aus Vorsicht machten wir aus der Schwester eines Papstes eine Herzogin von Mailand und nannten sie „Elisa". Die Censur witterte die Verkappung und schloss mir wieder den Mund in dem Augenblicke, wo ich meine Rolle beinahe auswendig konnte. Donizetti bot mir darauf an, in der *Pia,* die er vor anderthalb Jahr für Venedig geschrieben, aufzutreten; allein die Tenor-Partie darin sagte mir nicht zu, und ich musste trotz aller Rücksichten, die ich dem Maëstro schuldig war, den Antrag ablehnen.

„Indessen musste ich doch auftreten! Gern hätte ich „Wilhelm Tell" gehabt; aber wie sollte man die polizeiliche Erlaubniss zur Aufführung erlangen? Der Eine rieth so, der Andere so, und ich verlor unter allem diesem Hin- und Herschwanken dermaassen den Kopf, dass ich matt und müde, da mir die Freiheit der Wahl genommen war, am Ende trotz meines Widerwillens mich zur *Pia* entschloss, da dies die einzige neue Oper war, über die man verfügen konnte. Ich machte mich ohne Muth und Lust ans Werk, und der Eindruck, den die Oper in den Proben machte, war auch nicht geeignet, mir Vertrauen auf mich selbst einzuflössen. Rechnen Sie hinzu, dass ich sechs Monate lang ohne Unterbrechung die eifrigsten Studien für italiänischen Gesang betrieben und es wirklich so weit gebracht, dass ich die Natur meines Organs gänzlich verändert hatte. So vereinigte sich Ermüdung, Widerwillen, Abspannung, Alles, um mir jede Lust am weiteren Einstudiren der Rolle zu verleiden. Ich war unzufrieden mit meiner Stimme, unzufrieden mit meiner Rolle, unzufrieden mit der Composition; da ich aber nichts mit kaltem Blute thun kann, so musste ich es bis zur leidenschaftlichsten Ueberspannung treiben, um so weit zu kommen, eine Rolle zurückzuweisen, die ich schon gelernt, schon probirt hatte, und eine Rolle von Donizettii, und das vier oder fünf Tage vor der Vorstellung. Meine Aufregung war so gross, dass ich krank wurde, und ich konnte wirklich nicht singen oder hatte wenigstens nicht die Kraft, singen zu wollen, so unzufrieden war ich mit allem, was ich that.

„Das war der Zeitpunkt, wo ich meinen Contract auflösen und lieber alle zu fordernde Entschädigung zahlen wollte. Glücklicher Weise ging Barbaja nicht darauf ein, nahm mir meine schlechte Rolle ab und liess mir Zeit, mich wieder zu erholen. Um mir Lust zum Singen zu machen, machte er mir auf Wilhelm Tell Hoffnung, und da ich nach einigen Tagen meine Stimme wiederbekam, und so wiederbekam, wie Sie sie kennen, so fasste ich wieder neuen Muth. Da die Erlaubniss zum Tell nicht ankam, so entschloss ich mich zum *Giuramento,* und es ist mir wohl bekommen, denn ich konnte keinen schöneren Erfolg wünschen. Das ganze Werk hat grossen Eindruck gemacht; man hat in Neapel seit langer Zeit es nicht erlebt, dass eine Oper solches Glück gemacht hat. Ich werde Ihnen über alles das ausführlicher schreiben; ich habe aber seit gestern so viel geschrieben, dass ich meine Briefe kurz fassen muss. Barbaja hat mich nicht zu Athem kommen lassen, ich habe zwei Tage hinter einander spielen müssen. Nach der Ermüdung durch die Proben, der Aufregung des Debuts, glaubte ich kaum, Kraft dazu zu haben; doch habe ich es fertig gebracht, und der Beifall war in der zweiten Vorstellung nicht geringer, als in der ersten.

„Jetzt ist die Reihe an Ihnen. Lassen Sie mich oft wissen, was Sie machen, und ich verspreche Ihnen, Sie auch nicht wieder so lange auf Nachrichten von mir warten zu lassen. Behalten Sie mich so lieb, wie ich Sie habe.

„Ad. Nourrit."

Aus Utrecht.

Erlauben Sie mir, geehrtester Herr Redacteur, Ihre auch bei uns in Holland viel gelesene Zeitung für einen kleinen Raum in Anspruch zu nehmen, um Ihren Lesern den Bericht eines Landsmannes über das hiesige Musikleben mitzutheilen. Es ist unbegreiflich, dass die sehr interessanten musicalischen Leistungen der hiesigen Concert-Vereine fast von allen holländischen Blättern so gut wie ignorirt werden. Wir können dies nicht dem Mangel an Männern in Utrecht zuschreiben, die über Musik zu schreiben verständen, denn wir haben ja hier Herrn Dr. Kist, und Utrecht ist der einzige Ort in Holland, in welchem eine Musik-Zeitung, die „Cäcilia", erscheint. Es ist möglich, dass diese Heilige, wie das auch in anderen Dingen

zu geschehen pflegt, zu viel und zu weit in die Welt hinaus zu schauen hat, und desshalb, wenn sie zu Haus kommt, müde die Augen schliesst oder wenigstens auf einen Theil ihrer Priester und deren Leistungen etwas trübäugig herabsieht, zumal wenn diese nicht das Glück haben, aus holländischem Boden erwachsen zu sein, sondern bloss das grosse Verdienst, diesen Boden durch die sorgfältigste, jahrelange Cultur für die Musik immer empfänglicher und fruchtbarer zu machen.

Es gibt in Holland eine Partei, welche den Ursprung des jetzigen regen Musiklebens in unseren Niederlanden ganz vergessen hat, zum Theil auch vergessen will, die das ehrenvolle Streben der Niederländer nach Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, welchem sie ihre politische und mercantilische Blüthe verdanken, in zum Theil verkehrtem, zum Theil übertriebenem Maasse auch auf die Kunst, namentlich die Tonkunst, überträgt, und während selbst die eigensüchtigste Nation von der Welt, die Franzosen, jetzt überall offen anerkennen, dass die Deutschen ihre Meister und Lehrer in der classischen Musik sind, glaubt diese kleine Partei dadurch ihren Patriotismus beweisen zu müssen, dass sie behauptet, die holländische Musik müsse sich von der Herrschaft der deutschen emancipiren. Die holländische Musik! Wir hegen alle Achtung vor den Talenten, die sich in neuerer Zeit unter den Holländern als Componisten aufgethan und sehr Anerkennungswerthes geleistet haben; aber daraus auf eine specifisch holländische Musik schliessen oder gar dieselbe gegen die deutsche stellen und ausschliesslich fördern zu wollen, das ist denn doch zu sonderbar und Ausfluss einer National-Eitelkeit, die nur ein Lächeln erregen kann. So wenig wie holländische Texte die Musik der Cantaten und Psalmen neuerer Componisten zu einer holländischen machen können, so wenig wie ein *Elijah of Horeb* den Elias von Mendelssohn verläugnen, geschweige denn überbieten kann, eben so wenig werden die in deutscher Schule und durch deutsche Musterwerke gebildeten holländischen Componisten eine andere als deutsche Musik schreiben.

Und dabei dürften sie sich auch am besten stehen. Sie selbst sind fern von jenen überpatriotischen Träumen, und auch der ganze Geschmack des niederländischen Volkes ist entschieden für die deutsche Musik, mag sie classisch oder romantisch heissen, und das ist ein Segen für die Tonkunst in Holland. Wir älteren Leute wissen recht gut, wie es mit dem musicalischen Geschmacke vor fünfundzwanzig bis dreissig Jahren hier aussah, wie die erbärmlichste französische Dudelei und das gehaltloseste Tongeklingel auf Instrumenten und in Gesängen, wenn es nur aus Frankreich kam, ganz allein populär war. Zeugniss davon ist ja noch bis auf den heutigen Tag die französische Oper im Haag, der Residenz unseres Königs, und die Unmöglichkeit einer sicheren Existenz einer deutschen, geschweige denn einer holländischen Oper!

Wenn es nun in dieser Beziehung unendlich besser geworden ist, wenn es ausser Deutschland kein Land gibt, in welchem die deutsche Musik so verstanden und geliebt wird, wie in Holland, so müssen wir auch die deutschen Künstler, die sich unter uns niedergelassen haben und deren Wirken hauptsächlich dazu beigetragen, jenen Aftergeschmack zu vertreiben, hochhalten und nicht in Selbstüberhebung vergessen wollen.

Wir haben hier in Utrecht ein sehr gutes Orchester von 10 ersten und 12 zweiten Violinen, 7 Violen, 8 Violoncellen (darunter den vorzüglichen Violoncellisten Herrn Becker, einen Schüler von Servais) und 4 Contrabässen. Den so häufigen Mangel an guten Blas-Instrumenten empfinden wir hier nicht; sowohl die Holz- als die Blech-Instrumente sind recht gut, einige (z. B. Clarinetten) ausgezeichnet. Unter der langjährigen vortrefflichen Leitung des Herrn Musik-Directors J. H. Kufferath ist das Orchester so gut eingespielt, dass alle fremden Künstler, z. B. Servais, Laub, Wieniawski, Frau Schumann, Jaell, Brassin, Bülow u. s. w., sich mit der grössten Anerkennung darüber ausgesprochen haben. Auch dürfte rühmend zu erwähnen sein, dass dieses Orchester die Vorproben zu den Abonnements-Concerten bloss aus Liebe zur Kunst und aus Anhänglichkeit an den Dirigenten unentgeltlich spielt.

Die so genannten Stadt-Concerte der Gesellschaft *Collegium musicum* mit dem Sinnspruche: „*Amat alta silentia Musa*", ferner die Studenten-Concerte („*Mutua fides*"), der Singverein („*Utrecht'sche Zangvereeniging*") und ein Männer-Gesangverein werden von Herrn Kufferath geleitet; nur den letztgenannten Verein dirigirt neuerdings auch Herr Coenen.

In den fünf grossen Stadt-Concerten der letzten Saison (in fünf anderen bilden bloss Herren das Auditorium, wesshalb die öffentlichen Concerte in Holland auch *Dames-Concerts* genannt werden, ja, der hiesige Studenten-Verein gibt *Dames-Studenten-Concerts* — für den Ausländer, der den Sinn dieser Benennung nicht kennt, ein curioser Titel!) hörten wir Sinfonieen von F. Schubert, von Beethoven Nr. VIII., II., Mendelssohn Nr. IV. und eine neue von dem sehr talentvollen holländischen Componisten W. F. G. Nicolai; — in den Studenten-Concerten von Mozart Nr. VI. und die in *D-dur*, von Niels Gade Nr. I. — Ouverturen von Spohr (Faust), Rossini (Tell), Wagner (Tannhäuser), J. H. Kufferath (Fest-Ouverture, Manuscript), Cherubini (Anacreon und Wasserträger), Weber (Jubel-Ouverture), Verhulst (in *C-moll*), Beethoven (Op. 124 und Egmont).

Von Oratorien wurden gegeben Reinthaler's Jephta und seine Tochter, Händel's Samson, Mendelssohn's Walpurgisnacht.

Von auswärtigen Künstlern hörten wir die Damen Jenny Meyer aus Berlin, Offermans van Hove aus dem Haag, Isabella Incli von Merelli's italiänischer Oper, Leonard-Garcia aus Brüssel, Rosa de Vries van Os aus Amsterdam, Anna Colin Tobisch; die Herren Jul. Stockhausen, Louis Brassin (*G-moll*-Concert von Moscheles), Henri Wieniawski (Concert von Viotti), P. R. Becker (zwei Phantasieen für Violoncell von Servais), H. Léonard (Violin-Concert eigener Composition), A. Jaell (*C-moll*-Concert von Beethoven), Clara Schumann (*G-moll*-Concert von Mendelssohn), François Servais (Violoncell-Concert eigener Composition), H. von Bülow (*Es-dur*-Concert von Beethoven), Ferd. Laub (Violin-Concert von Mendelssohn).

Es dürfte ein ehrenvolles Zeichen für unser Publicum sein, dass die genannten Künstler mit den genannten Compositionen ernster, grosser Gattung bei uns aufgetreten sind und damit enthusiastischen Beifall gewonnen haben. Wiewohl sie natürlich auch kleinere Bravourstücke zugaben, deren Ausführung Bewunderung erregte, so haben sie sich doch überzeugt, dass der Sinn für classische und überhaupt gediegene Musik hier vorherrscht, und dies haben wir besonders den unermüdlichen Bestrebungen und dem consequenten Eifer des Musik-Directors Kufferath zu danken, dessen Verdienste um die Tonkunst überhaupt schon längst rühmlichst bekannt und auch von unserem Könige durch Verleihung der niederländischen Ordens-Decoration ausgezeichnet worden sind.

Schliesslich hat eine Gesellschaft von Musikfreunden, an deren Spitze Herr L. H. S***** steht, auch für den Sommer grosse Orchester-Concerte in dem Saale des prächtigen Parks „Tivoli" ins Leben gerufen, wofür das Publicum nicht genug dankbar sein kann und deren Fortsetzung unter so vorzüglicher Leitung allseitiger Wunsch ist. Das Concert am 5. Juli brachte unter Kufferath's Leitung vier Ouverturen (darunter auch die herrliche Leonora von Beethoven), einige Männerchöre und ein interessantes Concertstück für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn von Lindpaintner, das vortrefflich ausgeführt wurde.

M. F.

Beurtheilungen.

Psalm 24. Cantate für zwei Chöre, *a capella* componirt und dem Riedel'schen Gesang-Vereine zu Leipzig gewidmet von Arey von Dommer. Op. 1. Preis der Partitur und Stimmen 2 Thlr. 10 Ngr. Leipzig, Kahnt.

Diese Composition zerfällt in zwei Theile, deren jeder zwei grössere Nummern enthält. Der erste Theil beginnt mit einem freundlichen Satze für vier Oberstimmen in *A-dur,* welchen dann der gemischte einfache Chor in weiter Harmonielage wiederholt, nach längerer Durchführung in die Dominante führt und nach kurzem Verweilen darauf wieder mit dem Anfangssatze schliesst. Neben einigen Härten, welche leicht zu vermeiden waren und doch die Schönheit nicht hoben, hätte ich gewünscht, dass der Zwischensatz in *E-moll* sowohl in einem anderen Rhythmus als Tempo gesetzt wäre, da so, wie die Sache ist, sie etwas matt und schwach wirkt. Die Nr. 2 stellt die Frage: Wer ist der König der Glorie? und läuft, die Antwort gebend, in eine prächtige Doppelfuge für die zwei Chöre aus. An dem Thema habe ich ungern gesehen, dass die musicalische Phrase fällt, statt zu steigen. Nr. 3 ist ein lieblicher Satz; es hat der Text dazu Anlass geboten: „Der unschuldigen Herzens ist, wird geh'n zum Herrn und stehen vor Seinem Angesichte." Recht verständig sind die verschiedenen Tugenden durch das wechselvolle Ineinandergreifen beider Chöre gezeichnet, wie denn überhaupt dieser Satz der klarste im ganzen Werke ist. Nr. 4 ist ein langer, aber wirksamer Orgelpunkt, der, in einen mächtigen Choral überleitend, das von tüchtigen und ernsten Studien des Contrapunktes Zeugniss gebende, allen Gesang-Vereinen, die Höheres erstreben als blosse Unterhaltung, zur Aufführung zu empfehlende Werk würdig schliesst.

Frühlings-Ouverture für Orchester von Georg Vierling. (Op. ?) Leukart, Breslau.

Die Ouverture ist so zart, so fröhlich, so innig, so herzlich, so frisch und duftend, wie der Frühling selbst; die Orchester werden damit überall Ehre einlegen, wo sie zur Aufführung gelangt. Die tiefen Speculationen, frappanten Modulationen, künstlichen Combinationen sind alle weggelassen, es herrscht eine so durchsichtige Klarheit in der Anlage und Durchführung, die selbst dem Laien in der Musik das Verständniss der Composition ohne Mühe ermöglicht. Vierling wollte offenbar zeigen, dass man, auch ohne stets auf dem hohen Rosse zu sitzen, Schönes leisten könne. Wollten recht Viele nur dieses Beispiel nachahmen, die Tonwerke grösserer Art würden bald wieder lebhaftere Theilnahme finden. Warum auch immer auf so hohem Kothurn umher schreiten? Wir glauben, dass die Musik vorzugsweise dazu da ist, das Herz zu erfreuen, das Gemüth zu heben. Wie wird aber das möglich sein, wenn jeder Hörer erst ein gehäuftes Maass von Verstand, euch und eure Werke zu begreifen, mitbringen soll? Denke man an die unvergänglichen Ouverturen, Sinfonieen u. s. w. Haydn's, Mozart's u. s. w. und an den Jubel, mit dem sie von Allen ohne Ausnahme, Kennern und Nichtkennern,

aufgenommen wurden, und vergleiche man dagegen die Kälte und Gleichgültigkeit, die so vielfach den neuen und neuesten derartigen Werken entgegengesetzt wird. Was ist die Lehre? Jene Meister bewegten sich streng innerhalb der Gränzen, welche die Schönheit der Musik angewiesen hatte; heutzutage hat man fast die Idee der Schönheit verloren vor lauter Untersuchungen über das, was schön ist. Der Alles zersetzende Geist der Zeit ist auch den Musikern mehr oder minder in die Glieder gefahren. Gewiss nur zum Nachtheil für ihre Compositionen so gut, wie der Musik überhaupt! Vierling scheint dies gefühlt zu haben, als er seine Frühlings-Ouverture schrieb. Da ist nichts Gesuchtes, nichts mühsam Gemachtes; das Werk ist offenbar in einer frohen Stunde so entstanden als vollendet, es ist aus Einem Gusse. Möglich, dass die tiefen, Alles ausklügelnden Denker, welche die Philosophie auch in die Musik einschwärzen wollen, über die einfache Conception der Ouverture die Nase rümpfen; was thut das? Es ist oft das grösste Lob, von gewissen Leuten getadelt zu werden. Vierling beschenke uns öfter mit solchen Gaben; wir werden ihm dankbarer sein, als jenen Heroen, deren Werke so ungeheuer geistreich sind, dass sie dem grösseren Theile der Menschen unauflösbare Räthsel bleiben. Wie weit übrigens Vierling hinter den oben bezeichneten Meistern noch zurücksteht, was und wie viel ihm fehlt, um ihren Schöpfungen nur nahe zu kommen (erreicht und übertroffen werden sie nicht leicht!), wird der Meister, dem es nach allem, was wir von ihm hörten, hoher Ernst ist mit der Musik, sich nicht verhehlen. Das Arrangement der Haydn'schen Sinfonieen, welches er besorgt, und das mehr Studium voraussetzt, als man gewöhnlich glaubt, kann für ihn nur von grossem Nutzen sein. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Lindenfels, im Grossherzogthum Hessen, 25. August. Unser gestern ausgegebenes Kreis-Intelligenzblatt bringt nachstehende Verfügung des Kreisamtes zur Kenntniss der Bürgermeistereien: „Es ist zwar nicht vorgeschrieben, dass zur Bildung von Gesang-Vereinen höhere Genehmigung eingeholt werden muss: doch haben wir in einzelnen Fällen eine solche auf besonderes Nachsuchen ertheilt und hiermit das Bestehen einer geschlossenen Gesellschaft anerkannt. Hiervon ist in so fern Missbrauch gemacht worden, als darauf hin, nach §. 2 der Verordnung vom 10. December 1857, Seite 397 des Regierungsblattes von 1857, ohne Weiteres taxfreie Tänze bei wirklich oder angeblich unbezahlter Musik arrangirt wurden (oft mehrere Sonntage hinter einander), und wir finden uns daher veranlasst, diese Genehmigung hiermit zurückzuziehen und bei den Gesang-Vereinen den Charakter einer geschlossenen Gesellschaft sonach nicht mehr anzuerkennen, wonach deren Vorstände zu bescheiden sind. — Zur Vermeidung von Missverständnissen bemerken wir, dass wir mit unserem Erlass vom 2. d. Mts. in Nr. 31 dieses Blattes nur die öffentliche Abhaltung von Gesang-Vereinen, resp. Gesangfesten, ohne vorher eingeholte Erlaubniss verbieten wollten. Der Vornahme der gewöhnlichen Gesang-Uebungen, welche sich mit der vorgeschriebenen Polizeistunde zu endigen haben, steht nichts entgegen. Dr. Westernacher." (!!)

Vom Mittelrheine. Ein Artikel in der Niederrheinischen Musik-Zeitung vom 11. August d. J. gibt uns zu einigen Bemerkungen Anlass. Fräul. Ingeborg-Stark und Herr Hans von Bronsart gaben ihre beiden Concerte zu Schwalbach nicht veranlasst durch die Ankündigung eines anderen Concertgebers, sondern — wie in Wahrheit bezeugt werden kann — auf vielfache Aufforderung der damals in grosser Menge in dem genannten Badeorte anwesenden Gäste aus Petersburg, in welcher Stadt das Künstler-Talent des Fräul. Stark sattsam bekannt und anerkannt ist. Von einem unwürdigen Manöver, um einem anderen Concertgeber den Rang abzulaufen, von Reden an den Wirthstafeln „über Bevorzugung durch parteiische Behörden" haben wir, obwohl sattsam bekannt mit den damaligen Verhältnissen Schwalbachs, nichts gehört*). Die Concerte wurden ganz in derselben Art wie immer einige Tage zuvor angekündigt und gehörten zu den besten und besuchtesten der diesjährigen Badesaison zu Schwalbach; zu den besuchtesten lediglich aus dem vorerwähnten Entstehungsgrunde derselben, nicht aber weil unlautere Anziehungsmittel gebraucht worden waren; zu den besten, weil das Spiel der beiden Künstler nicht in einem fingerfertigen „Hämmern auf dem Clavier" bestand, sondern in einem geist- und gefühlvollen Vortrage einiger Musikstücke anerkannt tüchtiger Componisten. Uebrigens war Fräul. Stark die Concertgeberin, nicht Herr von Bronsart; um so unangenehmer berührte der fragliche Artikel alle diejenigen, denen die anspruchslose Einfachheit und die liebenswürdige Bescheidenheit des Fräul. Stark bekannt ist. G.

Eine musicalische Privat-Soiree in **Frankfurt am Main** fand vor einigen Wochen im kleinen Saale des „Haus Mozart" Statt, die darum insbesondere interessant war, weil die neue komische Oper von Adolf Gollmick darin zur Aufführung gelangte, und zwar theils durch Bühnenkünstler, theils durch Dilettanten. Die Oper ist betitelt: „Der Hof des Grossherzogs", und soll eine sehr ansprechende und mitunter sehr originelle Musik enthalten.

Dresden. Bei Gelegenheit von **Theodor Körner's** Todestag (26. August) kam im hiesigen Hoftheater zum ersten Male „Theodor Körner", vaterländisches Melodram in Einem Acte von Heinrich Dreher, Musik mit Beibehaltung von Melodieen zu Körner's Liedern, Ouverture von Richard Genée, zur ersten Aufführung. — In der letzten Woche des September wird das Standbild **Carl Maria von Weber's** von Rietschel enthüllt werden. Es ist in Lauchhammer gegossen und wird auf dem freien Platze hinter dem Theater in der Nähe der Garten-Anlagen des Zwingerteiches errichtet.

Oberammergau. Der Zudrang der Besucher des **Passionsspiels** ist ausserordentlich. Der dreizehnten Vorstellung (am 26. August) wohnten wieder über fünftausend Fremde bei, worunter Mittel- und Norddeutschland, besonders Rheinpreussen und Sachsen, fast eben so zahlreich vertreten waren, wie unsere süddeutschen Nachbarländer Oesterreich, Würtemberg und Baden. Unter den münchener Gästen befand sich der Minister des Innern, Herr von Neumayr. Die Einnahme der bisherigen Vorstellungen beläuft sich auf etwa 27,000 Gulden, die der Gemeindecasse zu Gut kommen und für öffentliche Arbeiten, Unterstützung der Armen u. dgl. verwandt werden. Schon übersteigt die Frequenz dieses Jahres jene von 1850

---

*) Dass eine Beschwerde gegen die städtische Behörde von Seiten des Fräul. Stark bei der herzoglich nassauischen Regierung Statt gefunden hat, davon sind wir actenmässig überzeugt worden. Die Redaction.

um einige Tausende. Auch der Industrie-Aufschwung dieser interessanten Künstler-Gemeinde wird durch den Zufluss der fremden Gäste wesentlich begünstigt.

Wien. Im Operntheater ist „Fra Diavolo" mit Herrn Wachtel als Titelhelden am 4. September neu in Scene gegangen. — Frau Csillag ist von ihrem Urlaub zurückgekehrt und „zur Freude ihrer zahlreichen Verehrer", wie die traditionelle Phrase lautet, als Leonore im „Trovatore" wieder aufgetreten.

Hier ist endlich wieder von einem bei der Hofoper einzuführenden Pacht-System die Rede. Die wiener „Recensionen" sagen darüber: „Zwölf Jahre sind verflossen, seitdem die Oper in Administration genommen wurde. Seitdem haben in diesen Räumen gewaltet: ein im Jahre 1848 zusammengetretenes, vom besten Willen und regsten Eifer beseeltes Comite, — der ökonomisch-rücksichtsvolle, ängstlich bureaukratische Holbein, der rücksichtslose, aufrichtige, heftige, sich überstürzende Cornet und der musicalisch gebildete, der Leitung des Ganzen nicht gewachsene, von allen Einflüssen beherrschte Eckert. Die Administration hat es also nur immer dahin gebracht, das Theater vom Regen in die Traufe zu bringen, und der Zustand ist endlich so weit gediehen, dass man statt einer directen Reform eine indirecte, problematische Aenderung anstrebt, nämlich zu dem alten Mittel der Verpachtung seine Zuflucht nimmt.

Beethoven-Denkmal in Heiligenstadt. Es ist bekannt, dass Beethoven wiederholt in Heiligenstadt und Nussdorf bei Wien seinen Sommer-Aufenthalt genommen. Hier zwischen den Rebenhügeln, mit dem Blick auf die schönen Berge, über den breit hin fluthenden Strom, schuf er mehrere seiner unsterblichen Werke. Vor allen Spaziergängen liebte er einen schattenreichen, an einem Bache hinführenden Weg, der Heiligenstadt mit Nussdorf und Grinzing verbindet; hier sann und schrieb er unter einer Gruppe von Nussbäumen, die noch gezeigt werden, seine Musik, welche seitdem die der Welt geworden ist. Die Landbevölkerung nannte und nennt noch die schöne Allee am Bache den Beethoven-Gang.

Der Verein für Verschönerung der Umgebungen von Heiligenstadt und Nussdorf stellte bereits vor zwei Jahren durch seinen Vorstand, Herrn Dr. Heidmann, den Antrag, im Beethoven-Gange dem Manne, dessen Namen er führt, ein ländliches Denkmal — das erste in Oesterreich — zu errichten. Ein anmuthiger Halbkreis am Bache wurde von der Gemeinde in Heiligenstadt freudig für die Aufstellung eines Denkmals überlassen und gleichzeitig eine Geldsammlung für dasselbe eingeleitet.

Ein glückliches Ereigniss trat hinzu. Meister und Ritter von Fernkorn erbot sich, in Verehrung für den unsterblichen Componisten ein ländliches Denkmal unentgeltlich zu liefern. Nur die materiellen Auslagen kommen zu vergüten.

Um zu der bereits gesammelten Summe das Fehlende noch herbeizuschaffen, hatten sich die Herren Dr. A. Heidmann, L. A. Frankl und Hof-Capellmeister Randhartinger vereinigt, ein Concert in Heiligenstadt, im Park-Salon des Herrn Kugler, Mittwoch den 12. September zu veranstalten. Das Programm war folgendes:

1. Chor: „Gottes Lob in der Natur", von Gellert, componirt von Beethoven, gesungen von Mitgliedern des Männergesang-Vereins. — 2. Prolog von Ludw. Aug. Frankl, — 3. Quartett von Beethoven, ausgeführt von den Herren Hellmesberger, Durst, Dobihal und Röver. — 4. Lieder von Beethoven: „Adelaide" von Matthisson, „Neue Liebe, neues Leben" von Göthe, vorgetragen von Herrn Neuthold, begleitet von Herrn B. Randhartinger. — 5. Züge aus dem Leben Beethoven's: Beethoven und der Stier. Beethoven unter den Bauern. Von Ludw. Aug. Frankl. — 6. Sonate von Beethoven für Clavier und Violine, vorgetragen von den Herren Rubinstein und Hellmesberger. — 7. Chor von Beethoven, gesungen von Mitgliedern des Männergesang-Vereins. — 8 Beethoven als Sommerpartei. Vorlesung von Herrn Moriz Grandjean.

Paris. Madame Tedesco ist für den Winter wieder hier engagirt und am 9. September als Fides im Propheten aufgetreten. — Scribe's und Jakob Offenbach's Oper, welche bereits im *Théâtre de l'Opéra comique* studirt wird, heisst „*Roi Barkouf*" und spielt in Indien.

London. Kaum haben die Programme zum Musikfeste in Worcester angekündigt, dass Mad. Clara Novello dort zum letzten Male singen werde (vgl. Nr. 33 d. Bl.), so erscheint jetzt eine Bekanntmachung des Opern-Unternehmers Willert Beale (der seit einigen Jahren in den Monaten September, October und November die Provinz mit den Celebritäten der geschlossenen londoner Season besucht), welche eine Reihe von Concerten im Krystallpalaste zu Sydenham verspricht, in welchen „Mad. Clara Novello vom Publicum Abschied nehmen wird."

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 39. **KÖLN, 22. September 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Briefe von Adolphe Nourrit an Ferdinand Hiller.

III.

(I. s. Nr. 37. II. Nr. 38.)

„Neapel, den 7. Januar 1839.

„Ich bedarf der Nachsicht meiner Freunde, denn ich bin dermaassen beschäftigt, und es gehen mir ausserdem so viele Gedanken durch den Kopf, dass ich kaum die Hälfte von dem thue, was ich thun sollte und wollte. Seit länger als vierzehn Tagen will ich Ihnen schreiben, und jeden Morgen kommt mir eine gegründete Abhaltung dazwischen. Und dann bin ich auch noch so ungewiss über meine Zukunft in Italien, dass ich meine Entscheidung darüber abwarten will, um sie allen, die an mir Theil nehmen, mitzutheilen. Ich habe bei C..... angefragt, ob er geneigt sei, Ihnen ein Libretto zu geben oder wenigstens zu verkaufen (er verkauft sie zu tausend Francs), aber er ist auf ein Jahr lang besetzt, und ich kann das für Sie eben nicht sehr bedauern, obwohl er Talent hat; aber der Geschmack im Süden ist nicht für den Norden, und C..... kennt nur die Art von Opern, welche die neapolitanische Censur durchlässt. Es gibt allerdings noch einen alten Dichter hier, dem es nicht an dramatischen Ideen fehlt; aber er soll schlechte Verse machen, und heutzutage will man gut geschriebene Texte haben.

„Den 11. Januar.

„Den schlechten Anfang meines Briefes schrieb ich unter dem Einflusse des Scirocco, und mir wurde so übel zu Muthe, dass ich nicht fortfahren konnte. Sie kennen glücklicher Weise den Scirocco noch nicht, und Gott bewahre Sie vor dieser Bekanntschaft! Wenn dieser Wind von Africa herüber weht, ist man nicht Herr über sich selbst; eine böse Influenza nimmt uns alle Kraft, irgend etwas so, wie es sein muss, zu thun, man lebt dahin wie ein krankes Geschöpf, man schleppt sich so lange fort, bis man irgendwo niedersinkt, und da bleibt man liegen. Und diesen Wind haben wir ein oder zwei Mal in der Woche; er lässt uns die schönen Tage der Sonne von Neapel theuer erkaufen. Doch heute ist diese schöne Sonne wieder da, und ich benutze sie, meinen Brief zu vollenden.

„Indessen fühle ich mich auch dadurch nicht ganz glücklich, und da die Direction keine einzige gute Rolle für mich hat, und auch kein neues Meisterwerk für das nächste Jahr in Aussicht steht, so werde ich nicht über meinen Contract hinaus in Neapel bleiben. Ich weiss nicht einmal, ob ich in Italien bleibe, trotz aller Anerbietungen für Florenz, Turin, Lucca, selbst auch für Mailand; denn überall verlangt man, ich solle vier Mal in einer Woche singen, und ich will mich nur zu drei Vorstellungen verbindlich machen und allenfalls eine vierte, wenn ich mich dazu aufgelegt fühle, aber ohne Verpflichtung, zugeben. Das genügt den Directoren nicht: sie wollen durchaus vier verbürgte Abende. Ein anderes Hinderniss tritt meiner Verbindung mit Merelli entgegen: — er lässt sich nämlich auf keine Bestimmungen über die Rollen ein, in denen ich auftreten soll; ich hätte gern für den Carneval eine neue Oper von Donizetti, den Poliutto, oder eine für mich von Mercadante geschriebene, aber ich kann von ihm keine Bürgschaft dafür erlangen.

„Wenn Ihre Oper nur aufgeführt wäre und Erfolg gehabt hätte, so wäre ich sicher, mit Ihnen zusammen etwas machen zu können; aber wir bedürfen beide der Unterstützung, und es würde für uns gefährlich sein, zusammen zu debutiren, da wir beide mit neuen Ideen, mit fremder Art und Weise auftreten. An Geld setze ich in Italien zu; habe ich also nicht die Aussicht auf Ruhm, so sehe ich nicht ein, warum ich bleiben soll. Ja, es ist vielleicht klug, wenn ich, um die Wirkung meines schönen Erfolgs in Neapel nicht aufs Spiel zu setzen, damit schliesse und mich nach Paris wende, ob dort nicht vielleicht etwas für mich zu machen sei. Jedoch ist mein Entschluss noch

nicht gefasst; denn ich will auf Italien nicht eher verzichten, als bis ich mich ganz überzeugt habe, dass mir auf diesem Wege keine Zukunft blüht.

„Ich habe von Paris mehrere hübsche Vorschläge erhalten, aber vorläufig habe ich Alles abgelehnt; von Neapel aus kann ich die Stellung nicht beurtheilen, die ich in Paris wieder einnehmen soll. Ich muss erst das ganze Treiben, das Publicum, die Theater, die Dichter und Componisten mit eigenen Augen sehen, ehe sie mich wieder in ihre Klauen bekommen.

„Das ist nun mein Zustand, mein theurer Freund: von tausend streitenden Gedanken bewegt, heute dies, morgen jenes wünschend, und am Ende sehr wenig mit der Gegenwart zufrieden und sehr ungewiss über die Zukunft. Möge Gott mich erleuchten und mich aus dem Lande der Verbannung führen, in welchem ich lebe!

„Leben Sie wohl, bester Freund! Ich erlaube Ihnen, mich nicht zu beklagen und die Achseln zu zucken; denn ich lasse mir selbst das Recht widerfahren, dass ich sehr unvernünftig und selbst manchmal lächerlich bin. Behalten Sie mich lieb!

„Ad. Nourrit."

„Neapel, den 24. Januar 1839.

„Lieber Freund!

„Sie haben aus meinem letzten Briefe errathen können, in welcher Stimmung mich der Ihrige finden musste. Wenn ich trotz des Erfolgs mit meinem Aufenthalte in Italien unzufrieden bin, so können Sie denken, welchen Eindruck die Nachricht auf mich gemacht hat, dass Sie Ihre Oper für Sich behalten wollen, weil Sie sie gar nicht dem Stil und dem Geschmack der Italiäner angemessen finden. Meine Frau, die weit philosophischer denkt, als ich, hatte wie eine Römerin an Frau Hiller geschrieben, einen Brief voll von starken Grundsätzen über die Verachtung des Erfolgs und über das leichtfertige Urtheil der Welt; aber ich war so dreist, den Brief nicht nach meinem Geschmack zu finden, und er wurde zerrissen. Ich wollte Ihnen einen schreiben, der mehr mit der trüben Stimmung, die mich beherrschte, harmonirte, und dadurch liess ich mich hinreissen, ein Pasquill auf die musicalischen Ansichten dieses Landes zu machen. Ich habe den Stab über mich selbst gebrochen, und mein Brief hat dasselbe Schicksal wie der meiner Frau gehabt. Darüber ist die letzte Post abgegangen, ohne ein Wort von uns für Sie mitzunehmen. Jetzt will ich suchen, zwischen meiner Verstimmung und dem edlen Stolze meiner Frau die Mitte zu halten, und — mag's werden, wie es wolle — mein Brief soll fort.

„Sie werden mir nicht böse sein, lieber Freund, wenn ich nicht so ganz Philosoph bin, wie Sie, und das Stillschweigen, wozu Sie Sich jetzt mit Entsagung entschliessen, nicht so leicht nehme, wie Sie, da ich kein junger Mann mehr bin, wie Sie, und die Tage zähle, in denen mir noch vergönnt ist, mich der Bühne zu widmen. Ich baute schöne Träume auf Ihren Erfolg, ich sah uns bald vereint und dann mit einander auf einer neuen Bahn wandeln; ich wähnte, der Augenblick sei gekommen, in Italien die deutsche Harmonie und die französische Declamation zur Geltung zu bringen und dabei dennoch der italiänischen Melodie ihr schönes Recht zu bewahren — und nun muss ich diese Hoffnung wieder vertagen! Indess, ich will mich bestreben, eben so vernünftig zu sein, wie Sie, und Ihr Muth soll den meinigen stählen.

„Ich sehe ein, dass Sie tausend Mal Recht haben, denn Sie stehen auf dem ungünstigsten Boden: Sie sind ein Deutscher, und das wird immer ein Missklang für die mailänder Ohren sein, und dann treten Sie mit fremdartigen Weisen auf. Wäre es in ganz Neapel nicht bekannt gewesen, dass ich acht Monate lang gestrebt, mich zu italianisiren, so hätte man mich gar nicht angehört; als man mich nun hörte, glaubte man, ich hätte alles, was ich kann, in acht Monaten gelernt, und desshalb rief man Wunder über Wunder. Das ist das Geheimniss meines Erfolgs*)!

„Wie leid thut es mir, dass ich jetzt nicht bei Ihnen bin! Was hätte ich Ihnen nicht alles zu sagen, um einen neuen Feldzugsplan für Sie zu entwerfen! Ich wünschte vor Allem in der Lage zu sein, Ihnen auf andere Weise, als bloss mit gutem Rathe, zu dienen; ich möchte gern mit Leib und Leben in der ersten Schlacht, die Sie liefern werden, einstehen.

„Ich erwarte eine letzte Antwort von Merelli, die mich bestimmen wird; wie es auch kommt, so werde ich doch wohl dieses Jahr noch in Italien bleiben, und vielleicht begegnen wir uns dann noch irgendwo. Halten Sie mich ja stets in Kenntniss von dem, was Sie thun.

„Ich selbst freilich kämpfe gegen die Anfälle von Heimweh an und mühe mich ab, meine Vernunft gegen meine Wünsche stark zu machen; ich trachte, Paris zu vergessen, weil meine Freunde der Ansicht sind, dass ich jetzt noch nicht wieder zurück kommen soll. Desshalb habe ich auch ganz hübsche Anträge abgelehnt; es war sehr lockend, allein ich habe dem Reize widerstanden, und obwohl ich hier nicht sehr zufrieden mit meiner Lage bin, so muss ich doch dem Rathe meiner Freunde, die mich lieb haben, folgen und mich in Geduld fügen.

*) Man sieht, wie Unruhe und Heimweh Nourrit's gesundes Urtheil schon so geschwächt hatten, dass er ungerecht gegen sich selbst und gegen das Publicum, das ihm Beifall gezollt, geworden war.

„Da bin ich aber wieder daran, von mir zu sprechen, und wollte doch nur an Sie denken. In der That aber ist das alles in meinen Gedanken so mit einander verbunden, dass ich mich mit Ihrer Zukunft in Italien nur in der Art beschäftigen kann, dass ich an die Möglichkeit denke, uns wieder zusammen zu finden und zusammen etwas ins Werk zu setzen.

„Weder Sie noch ich können jemals in diesem Lande vollkommen glücklich sein, uns vollkommen wohl fühlen; wir werden beide das gelobte Land wiedersehen, und es kann für uns nur davon die Rede sein, wie lange wir noch die Verbannung ertragen, um aus unserer gegenwärtigen Unbehaglichkeit Vortheil für unsere Zukunft zu ziehen.

„Vorwärts denn gegen Wind und Flut! Wenn ich mich mit Merelli einige, so werde ich mich bemühen, Ihnen hier ein Libretto anfertigen zu lassen, das unseren beiderseitigen Absichten angemessen ist, ohne jedoch das Gefühl der Italiäner zu stark zu verletzen. Wenn ich das Glück habe, meine Fahne auf dem Theater Della Scala aufzupflanzen, so müssen wir hoffen, dass ich Macht genug erlange, Ihre Musik zu Gehör zu bringen, und hört man sie an, so muss sie auch gefallen.

„Trotz aller Sehnsucht, die ich habe, Sie wiederzusehen, dürfen Sie Sich doch nicht wundern, dass ich Sie nicht auffordere, nach Neapel zu kommen. Der Neapolitaner macht alle Mal ein saures Gesicht, so oft er die Worte *Musica francese* oder *Musica tedesca* ausspricht.

„Von Herzen der Ihrige.

„Ad. Nourrit."

Dies war der letzte Brief, den Nourrit an Ferdinand Hiller schrieb.

Sechs Wochen darauf, am 8. März, fand man seinen Körper zerschmettert auf dem Pflaster im Hofe des Hauses, das er bewohnte.

Kein neues Ereigniss war eingetreten. Seine Lebensweise war dieselbe geblieben. Wenn er zuweilen unzufrieden und verstimmt und unruhig über die Zukunft war, wie er sich in seinen Briefen schildert, so war er doch stets gut und liebevoll. Und vom Heimweh sollte er ja bald genesen. So glaubte man wenigstens! Oft war in der Familie und unter seinen Freunden die Rede von nahe bevorstehender Abreise und Rückkehr in das Vaterland; man erwartete mit Ungeduld das Ende der Verbindlichkeiten, die ihn noch fesselten. Leider sollten nur seine sterblichen Ueberreste Frankreich zurückgegeben werden!

Das Uebel hatte reissende Fortschritte gemacht. Am 6. März war er bei Madame Eugenie Garcia, und man bat ihn, einige Zeilen in ein Album zu schreiben. Er dichtete folgende Verse:

Si tu m'as fait à ton image,
O Dieu! l'arbitre de mon sort,
Donne-moi le courage,
Ou donne-moi la mort.
Mon âme, en proie à la souffrance,
Est près de succomber;
Dans l'abîme où meurt l'espérance,
*Ah! ne me laisse pas tomber!**)

Auf den liebevollen Vorwurf der Freunde über den melancholischen Inhalt dieser Zeilen antwortete er lächelnd: „Das ist ein Lied, eine Arie, die Cavatine eines unglücklichen Tenoristen; man wird es componiren."

Am 7. März liess er sich früh am Morgen bei der Direction krank melden; er könne diesen Abend nicht singen. Dann ging er aus und richtete seinen Weg langsam nach der schönen Promenade *Villa-Reale*. Hier begegnete er einem Freunde, Herrn Guillaume Cottrau**). Er nahm ihn beim Arm, und sie gingen nach einer Bank auf der Terrasse am Meere, wo der Blick die prachtvolle Aussicht beherrscht.

Hier schüttete er in fieberhafter Aufregung vor dem Freunde zum letzten Male sein ganzes Herz aus.

„Matt und krank, von trüben Gedanken umlagert, was soll ich hier, ohne Macht, ohne Willen! Ich vermag nicht mehr, wie in Paris, die Masse zu ergreifen und hinzureissen! Die Kunst bedarf der Freiheit, und ich bin nicht frei. Ich bin ein Fremder, ein Geächteter! Ich spreche eine Sprache, die nicht meine Sprache ist, und die mich anhören, vernehmen eine Sprache, die nicht ihre Sprache ist. Ich habe Alles der Kunst geopfert, und die Kunst verräth mich! Ich habe mich erheben wollen, und ich sinke herab!"

—Aber, mein theurer Nourrit! wie können Sie Ihren Freunden so das Herz zerreissen und sich mit Lust quälen? Was mangelt Ihnen denn? Sind Sie denn nicht stolz auf den Empfang, den Ihnen das Publicum jeden Abend bereitet? Ich begreife Sie nicht.

—„Ach, dieser Beifall ist nicht aufrichtig! Die Quelle desselben ist Gutmüthigkeit; man zahlt damit die Schuld der Gastfreundschaft ab. Dieser Beifall ist Mitleid; denn mein Talent ist dahin, ich bin nicht ich mehr, ich bin

---

*). Wenn Du mich schufst nach Deinem Bilde,
Mein Gott! Herr über Freud' und Noth!
So gib mir Muth, mein Loos zu tragen,
Wo nicht, so gib mir, Herr, den Tod.
Die Seele, wildem Schmerz zur Beute,
In Angst um Rettung wirbt;
Lass mich nicht in die Nacht versinken,
Wo jede Hoffnung stirbt!

**) G. Cottrau war der ältere Bruder des talentvollen Malers Felix Cottrau, der vor einigen Jahren in Paris gestorben ist. Beide waren zu Neapel von französischen Eltern, die sich unter Murat's Regierung dort niedergelassen hatten, geboren.

[*]

nichts mehr, und — lassen Sie mich Ihnen meine innerste Ueberzeugung aussprechen — man täuscht mich, ich bin der Spielball des Publicums."

Es war damals ein Sänger am Theater San Carlo, der sich lächerlich machte, sobald er den Mund aufthat, und dabei ein eitler Geck war. Man hätte ihn ausgepfiffen, wenn das in Neapel erlaubt gewesen wäre; übrigens wurde er auch von bedeutenden Personen begünstigt. Man verfiel auf den Gedanken, ihn ungeheuer zu beklatschen; so wie er auftrat, gingen die Bravo's von allen Seiten los, nach jedem Stücke wurde er gerufen, und der arme Mensch, der allein nichts von dem Complot wusste, das ein öffentliches Geheimniss war, kam strahlend vor Freude und Stolz auf die Bühne und verneigte sich dankend. Nun hielt sich Nourrit in seiner unseligen Stimmung ebenfalls für den Gegenstand einer ähnlichen Ironie.

Es gelang dem Freunde, ihn zu enttäuschen. „Ja, ja, ich bin verrückt!" sagte Nourrit; „ich fühle es, ich verliere den Verstand. Hören Sie, eine heilige Zusage verlange ich von Ihnen — — wo ist hier das Irrenhaus?"

Durch liebevolles Zureden gelang es dem Freunde, ihn zu beruhigen. Sie verliessen den Platz. Nourrit bemerkte den Anschlagzettel für die Tages-Vorstellung und las, dass der Ertrag für einen bedürftigen Künstler bestimmt sei. „Ah!" — sagte er —: „eine gute That! ich will auch meinen Theil dazu beitragen." Er ging zum Director und sagte ihm, er fühle sich wohler, sei gut bei Stimme und werde singen.

Und er sang herrlich! Nie war seine Stimme bezaubernder und reiner gewesen. Alles war entzückt und jubelte ihm Beifall zu. Er kam nach Hause und ass, wie gewöhnlich, mit seiner Frau und seinen Kindern zu Nacht. Er war ruhig, und als er zu Bett ging, schien er ganz glücklich über seinen Abend, seinen Erfolg und das gute Werk, das er gethan. Die Vorstellung hatte lange gedauert, und es war bereits spät geworden.

Nichts störte die Stille der Nacht. Beim Anbruch des Tages weckte ein unheimlicher Schall die unglückliche Gattin, die unglückliche Mutter. Sie sieht auf, sie ist allein. Eine Thür, die sie verschlossen hatte, steht offen, und diese Thür führt auf das flache Dach des Hauses. Sie stürzt hinauf — das entsetzliche Opfer war vollbracht.

Ihr blieb nur noch eine letzte Pflicht zu erfüllen. Sie brachte die zerschmetterte Leiche, die sie mit ihren Thränen gebadet, nach Paris. Dann brach ihr Herz vor Gram.

Die Exequien für Nourrit wurden zu Neapel in der Kirche der heiligen Brigitta unter ausserordentlichem Zudrang gefeiert. Der Anschlag an den Kirchthüren lautete:

Sacri Offici supremi
A Luigi Adolfo Nourrit
Artista melodrammatico insigne
In questo tempio dove il Dolente
A se pregava riposo
Fanno celebrare i Compagni e gli Amici.
O Fedeli
Qui ora preghiamo perchè l'ottenga
*Nel seno della Pietà sempiterna**).

In Paris wurde bei der Gedenkfeier in der Kirche Saint-Roch Cherubini's Requiem von den berühmtesten Künstlern ausgeführt**).

Das Passionsspiel in Oberammergau***).

Der bedeutende Eindruck des Spiels hat allerdings zum grossen Theil seinen Grund in der Natur des Stoffes selbst. Aber in nicht geringerem Maasse hat an diesem Erfolge auch die Darstellung Theil, die, wenn auch keineswegs ohne sehr fühlbare Mängel, doch im Ganzen eine so angemessene, würdevolle und von natürlicher Wärme durchdrungene war, dass durch sie der Stoff zu derjenigen Bedeutung, die er für das christliche Gemüth zu allen Zeiten besitzt, noch das Interesse einer spannenden und ergreifenden Dichtung empfing, dergestalt, dass die versammelten Zuschauer der einem Jeden von frühester Kindheit an bekannten Geschichte um der Form willen, in der sie hier geboten wurde, acht bis neun Stunden hindurch mit einer Spannung und Theilnahme folgten, als ob sie hier zum ersten Male von ihr erführen; — und zwar nicht bloss Zuschauer aus der Classe des Landvolkes, denen eine theatralische Vorstellung überhaupt etwas sehr Seltenes oder völlig Neues ist, sondern in kaum geringerer Anzahl Zuschauer aus grösseren Städten und höheren Ständen, die sonst schon zu jammern pflegen, wenn ein Stück, das sie zum ersten Male sehen und welches ihnen von geübten

*) „Die letzte heilige Pflicht weihen L. Ad. Nourrit, dem ausgezeichneten melodramatischen Künstler, in diesem Tempel, wo der Schmerzbeladene für sich um Ruhe flehte, seine Kunstgenossen und Freunde. Lasst uns, o ihr Gläubigen, jetzt hier beten, dass sie ihm werde im Schoosse der ewigen Liebe."

**) Von Nourrit's Familie lebt in Paris sein Sohn, Doctor der Rechte, in geachteter Stellung. Eine Tochter ist an Lebouc, einen der besten Violoncellspieler in Paris, verheirathet; eine andere, Namens Eugenie, genannt Schwester Marie Josephine von Nazareth, starb im März d. J. in ihrem siebenundzwanzigsten Jahre im Kloster zu Paris.

***) Einem sehr interessanten Berichte über die diesjährige Aufführung des Passionsspiels in Oberammergau von Adolf Zeising in den wiener „Recensionen" entnehmen wir auszugsweise diejenigen Hauptstellen, welche die Darstellung betreffen. Die Redaction.

Schauspielern vorgeführt wird, mehr als dritthalb Stunden ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

In nicht geringem Grade wurde dieser Erfolg durch die sehr zweckmässige Bühnen-Einrichtung unterstützt. Der ganze zum Theater eingerichtete Raum besteht in einem grossen, vor dem Dorfe inmitten schön bewaldeter Berge gelegenen, von hohen Bretterwänden umschlossenen Platze von der Form eines länglichen Vierecks. Den grösseren, nach Süden liegenden Theil desselben nimmt der Zuschauerraum ein. Dieser fasst auf einer beträchtlichen Anzahl hinter einander aufsteigender Sitzreihen mehr als 6000 Personen und ist in verschiedene Abtheilungen mit besonderen Eingängen abgetheilt, für welche verschiedene Preise gezahlt werden. Unmittelbar vor der vordersten Sitzreihe ist das Orchester aufgestellt. Den kleineren, nach Norden gelegenen Theil des Vierecks nimmt die Bühne ein. Sie befindet sich mit dem Orchester und der untersten Sitzreihe des Zuschauerraumes in gleicher Höhe, ist aber von beiden durch ein etwa zwanzig Fuss breites Proscenium getrennt. Dieses ist vorzugsweise für die Aufzüge und Vorträge des Chors bestimmt, doch wird es in vielen Scenen auch für die eigentliche Action benutzt. Die Seitenwände desselben sind architektonisch decorirt und jede derselben mit einem Eingange versehen, der für den ein- und abtretenden Chor bestimmt ist. Die Bühne selbst zerfällt der Breite nach in drei Abtheilungen. Die mittlere derselben ist die eigentliche Hauptbühne und mag eine Breite von vierzig Fuss haben. Sie ist durch einen Vorhang vom Proscenium getrennt, der den Prospect einer Strasse von Jerusalem darstellt. Ueber demselben befindet sich ein Frontispiz mit allegorischen Figuren. Der Raum hinter dem Vorhange stellt in verschiedenen Scenen verschiedene Oertlichkeiten dar, z. B. die Vorhallen des Tempels, das Synedrium, den Saal, in welchem das Abendmahl gehalten wird, den Garten von Gethsemane, Golgatha u. s. w. Ausserdem wird er für die Darstellung der lebenden Bilder benutzt. Zu beiden Seiten dieser Mittelbühne befinden sich zwei Seitenbühnen, schmäler als die Hauptbühne, aber von gleicher Tiefe. Beide stellen Strassen von Jerusalem dar. Jede derselben ist von der Hauptbühne durch ein Haus getrennt, welches den Zuschauern die Giebelseite zuwendet. Das eine dieser Gebäude (rechts, vom Zuschauer gerechnet) stellt die Wohnung des Hohenpriesters Annas, das andere die des Pilatus vor. Jedes derselben hat unten einen Eingang und im oberen Stocke einen Altan, der gleichfalls zur Darstellung von Handlungen benutzt wird.

Von nicht minder günstiger Wirkung war die Costumirung. Was die Oberammergauer in diesem Betracht leisten, geht ohne Frage über alle Erwartungen hinaus, die selbst ein verwöhnter Grossstädter mitbringt. Denn unter den etwa fünf- bis sechshundert Personen, welche theils beim Spiele selbst, theils bei den Tableaux mitwirken, dürfte sich kaum eine finden, die nicht in einer ihrer Rolle entsprechenden und bühnenwirksamen Weise ausgestattet wäre und zu dem Eindruck orientalischer Pracht und Ueppigkeit, den man namentlich bei Darstellung der Grossen und der Massen zu erzielen gesucht hat, in ihrer Weise beitrüge.

Bei der Costumirung der heiligen Personen ist man im Allgemeinen der Observanz der bildlichen Darstellungen gefolgt. Unter ihnen entsprach vor allen anderen die Person Christi, in dem zugleich schlicht und erhaben wirkenden violetten Gewande mit dunkelrothem Mantel, ganz dem Bilde des Heilandes, wie wir es aus den Gemälden der berühmtesten Meister in uns aufgenommen haben, wozu freilich nicht bloss Schnitt und Farbe der Kleider, sondern auch die natürliche Gestalt und Gesichtsbildung des Darstellers, sein Gang und seine Haltung, die Art, wie er Haar und Bart trug, der sanfte Blick seines Auges und der zugleich milde und eindrucksvolle Klang seiner Stimme in hohem Grade mitwirkten. Der diesjährige Darsteller war nicht derselbe, welchen Devrient gesehen hat. Aber wenn dieser von dem damaligen Christus sagt: „Nicht nur sein Aussehen, auch seine Bewegungen waren wie aus mittelalterlichen Bildern herausgewachsen. Die Haltung der Arme, der Hände, der leichte und doch so ruhige Gang, Alles im frommsten Stile und doch vollständig natürlich und ungesucht. Man sah, die Darstellung war nicht angelernt, sie war angelebt", — so darf dies mit demselben Rechte auch von dem Christus der diesjährigen Vorstellung gesagt werden. Das Einzige, was den idealen Eindruck, welchen er machte, zuweilen störte, war, dass er, dem Dialekt seiner Heimat gemäss, statt „Vater", hier und da „Vatter", und statt „Mutter", umgekehrt „Muter" sprach und in seiner Accentuation einige Mal mehr als wünschenswerth an den Kanzelton erinnerte. Nächst Christus waren besonders Johannes und Judas sehr charakteristisch und unmittelbar erkennbar wiedergegeben, jener in rothem Unterkleide mit grünem Ueberwurf, das Haar gerade gescheitelt, von jugendlich schlanker Gestalt, dieser in hochgelbem Gewande, von fahler Gesichtsfarbe und mehr eckigem, in sich zusammengezogenem Gliederbau. Weniger hat uns Petrus befriedigt; namentlich machte seine Haartracht einen etwas befremdenden Eindruck. Als sehr zweckmässig und wohlgefällig für das Auge verdient jedoch noch die Costumirung des Chors hervorgehoben zu werden. Sämmtliche siebenzehn Personen desselben, gleichviel, ob männliche oder weibliche, trugen lange, faltige Untergewänder von verschiedenen Farben, darüber weisse Ueberwürfe von leichtem, durchsichtigem Stoffe, die etwa bis zur Mitte der

Schenkel hinabreichten, und hinten leicht bis zum Boden herabfallende Mäntel von einer Farbe, die zu der Farbe des Untergewandes in einem angenehm wirkenden Gegensatze stand.

Trugen schon diese Aeusserlichkeiten nicht wenig zu dem ausserordentlichen Eindruck, den das Ganze machte, bei, so muss doch der Hauptgrund der erhebenden und ergreifenden Wirkung in der eben so exacten und lebendigen, wie edlen und würdevollen Durchführung der Action selbst und in der Wärme und Hingebung, mit welcher jeder der Mitwirkenden die ihm zugetheilte Aufgabe wie eine heilige Pflicht zu lösen bemüht war, gesucht werden. Wenn Clarus in seiner Schrift über das oberammergauer Passionsspiel mit Beziehung hierauf sagt: „Auf keinem Theater habe ich einen so wohlgelungenen Anstand gesehen, vielmehr ist der Art alles, was ich zu sehen bekommen, eine lächerliche Unzulänglichkeit und grobe Statisten-Ungeschicklichkeit gewesen; hier aber war Alles Leben und verschönerte, oder besser: veredelte Natürlichkeit", so muss ich bekennen, dass ich bei der trefflichen Art und Weise, mit der insbesondere die Volksscenen dargestellt wurden, etwas Aehnliches empfunden habe. Und so zeichnete sich überhaupt die ganze Vorstellung durch einen merkwürdig correcten Fortgang und ein überraschend exactes Zusammenspiel aus.

Bedeutend schwächer in ihren Leistungen als die Männer (Christus, Judas, Johannes, Petrus und die anderen Apostel) waren die heiligen Frauen, namentlich Maria und Maria Magdalena. Schon in ihrem äusseren Erscheinen machten sie nicht einen gleich würdigen Eindruck wie die Männer, und noch mehr blieben sie in Stimme und Rede hinter denselben zurück. Sehr zufriedenstellend wurden dagegen im Allgemeinen die profanen Rollen ausgeführt. Annas war ein würdiger Repräsentant des alten, verstockten, Kaiphas des jüngeren, leidenschaftlichen Fanatikers. Auch unter den übrigen Mitgliedern des hohen Rathes wusste fast Jeder seinen Hass gegen Christus in eigenthümlicher Weise an den Tag zu legen. Zu den besten Leistungen gehörte ferner die Darstellung des Pilatus durch denselben Mann, der vor zehn Jahren mit ausgezeichnetem Erfolg den Christus dargestellt hat.

Fast noch bewunderungswürdiger als bei der Darstellung der dramatischen Scenen documentirte sich der den Oberammergauern eigenthümliche Sinn für Anmuth und Würde bei der Anordnung und Ausführung der Chor-Partieen. Es herrschte darin eine Einfachheit und Wohlangemessenheit, die entschieden an die Vorstellungen, welche wir uns vom Chor der griechischen Tragödie machen müssen, erinnerte, und nicht unwahrscheinlich ist auch ein ähnlicher Eindruck von dem letzten Redacteur des Textes beabsichtigt. Schon die Wahl der dabei mitwirkenden siebenzehn Persönlichkeiten war im Ganzen eine sehr glückliche. Unter den männlichen wie unter den weiblichen Personen war kaum eine, die nicht, durch das Costume gehoben, einen sehr vortheilhaften Eindruck gemacht hätte; und insbesondere entsprach Gestalt, Gesichtsbildung und Ausdruck des Chorführers ganz der bevorzugten Stellung, die ihm anvertraut war. Noch mehr aber leisteten sie den ästhetischen wie den religiösen Ansprüchen durch die Art und Weise ihrer Action Genüge.

Ohne immer streng charakteristisch oder gar drastisch zu sein, waren die Gesten des Chors stets dem Auf- und Abwogen des Gefühls entsprechend, stets von religiöser Weihe und Innigkeit und stets von an sich wohlgefälliger Eurhythmie. Auch in dieser Beziehung ging der Chorführer den Uebrigen mit sicherem Schönheitssinne voran, wie er denn auch im Vortrage, besonders im oratorischen und recitativischen, das Vorzüglichste leistete, während die mehr ariosen Gesang-Vorträge meist von Anderen ausgeführt wurden. Dass diese nicht alle in gleichem Maasse befriedigten, liegt in der Natur der Sache; indess war keiner unter ihnen, der wirklich anstössig gewirkt hätte, und insbesondere muss hervorgehoben werden, dass hier auch unter den Frauen mehrere recht Anerkennenswerthes leisteten und die in den dramatischen Scenen mitwirkenden Frauen entschieden übertrafen.

(Schluss folgt.)

Aus Frankfurt am Main.

Den 9. September 1860.

Die Aufführung der Oper Faniska zur hundertjährigen Gedächtnissfeier der Geburt ihres Schöpfers Cherubini hat gestern bei gedrängt vollem Hause und Beleuchtung des äusseren Schauplatzes Statt gefunden. Von allen dabei Betheiligten fleissig einstudirt und sorgsam in Scene gesetzt, mit ganz neuen Costumen und mehreren neuen Decorationen ausgestattet, ward das ausserordentliche Werk nach dreissigjähriger Beseitigung vom Repertoire (die letzte Vorstellung hatte am 30. November 1830 Statt) in würdiger Weise und bei mächtig gehobener Stimmung aller Anwesenden wieder ins Leben zurückgerufen. Die Hauptrollen waren in den Händen der Herren Pichler (Zamoski) und Meyer (Rasinski), ferner der Fräulein Carl (Faniska) und Medal (Moska). Herr Baumann war Rasno, „der Wegweiser im Gebirge". — Und der Erfolg des Ganzen? Leider ein wenig erfreulicher, und zwar des Libretto wegen, wesshalb ja, wie bekannt, diese Oper sich nirgends eine bleibende Stätte erringen konnte. Gleiches

Schicksal aus gleichem Grunde hatten auch des Meisters Lodoiska und andere seiner Opern noch. Cherubini's Wirksamkeit für das Theater fiel unglücklicher Weise in die Periode der so genannten „Rettungsgeschichten", von denen alle Bühnen Europa's überschwemmt worden. Unsere Zeit kann diesen Stoffen keinen Geschmack abgewinnen, die, in Bezug auf Erfindung und Verarbeitung meist über Einen Leisten geschlagen, an Albernheit manche verfehlte Producte der Gegenwart noch übertreffen. Und solche Märchen, für Spinnstuben geeignet, waren dem erhabenen Schöpfergeiste Cherubini's geboten, dessen Musik in jedem seiner Werke eine gewaltige Kraft, Fülle der Harmonie und Schönheit der Melodie in überreichem Maasse entfaltet! Vollends in der Charakterzeichnung steht dieser Meister auf der höchsten Stufe. In dieser Beziehung ist seine Faniska eine ungeheure Leistung, die nach dem Urtheile der gediegensten Sachkenner früherer Zeit den höchsten Standpunkt behauptet und des Meisters Medea noch bei Weitem überragt. Von Nummer zu Nummer steigt unser Entzücken, unsere Bewunderung. Und nebenbei die interesselose Handlung! O, das ist zu grosses Missgeschick, von dem die Opernmusik im Allgemeinen getroffen wird! Es dürfte die Zeit kommen, wo zur Anfertigung besserer Bücher zu mehreren der Cherubini'schen Opern hohe Preise ausgesetzt werden, um sie vor gänzlichem Untergange zu retten, und solche Thaten werden ihren Urhebern wie auch der Epoche eben so ehrende Denkmäler errichten, wie das Bauen von Museen und Kunsttempeln. Einstweilen wird sich wohl jeder wahrhafte Musikfreund in unserem Frankfurt der Bühnen-Verwaltung zu Dank verpflichtet fühlen, die passende Gelegenheit wahrgenommen zu haben, einen der allerhöchsten Triumphe dramatischer Opernmusik aus der classischen Zeit wieder zu Gehör zu bringen. Ist auch dieser ausserordentlichen Erscheinung der oben bezeichneten Gebrechen wegen nur ein kurzes Dasein beschieden, so müssen wir alle es für einen grossen Gewinn erklären, Zeugen der Wiedererstehung gewesen zu sein und unseren musicalischen Horizont um ein Bedeutendes erweitert zu sehen.

A. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aachen. Der italiänische Tenor Signor Carrion hat sein Gastspiel von sechs Rollen hier beendigt. Derselbe sang den Edgardo, Arnold 2 Mal, Ernani und Almaviva 2 Mal. Sein anspruchsloses Benehmen hatte das Theater-Personal bestimmt, ihm nach der letzten Vorstellung einen schönen Lorberkranz auf weissem Atlasskissen zu überreichen.

E. Krähmer's preisgekrönte Operette „Der Liebesring" wird im grossherzoglichen Hoftheater in Mannheim und im k. k. priv. Carl-Theater in Wien zur Aufführung kommen. Derselbe Componist hat so eben eine dreiactige lyrisch-komische Oper, „Der Veteran", vollendet, zu welcher Ludwig Thürmayer den Text schrieb.

Frankfurt a. M. Bei der im „philharmonischen Verein" vorgenommenen Wahl zur Wiederbesetzung der durch das Hinscheiden Franz Messer's erledigten Stelle des musicalischen Directors ist durch Stimmeneinhelligkeit sämmtlicher Mitglieder Herr Heinrich Henkel zu diesem Amte berufen worden. — Marschner, der gegenwärtig hier weilt, wird von seinen Verehrern vielfach gefeiert. Die hiesige Oper brachte ihm zu Ehren seinen „Vampyr", der „Liederkranz" hielt einen Festabend u. dgl. m.

Vieuxtemps hat sich kürzlich in Frankfurt a. M. ein schönes Haus gekauft, das er abwechselnd, je nach der Jahreszeit, mit seiner reizenden Landbesitzung „Dreieichenhain" nächst Frankfurt bewohnen wird. Die frühere Nachricht von der Absicht des Künstlers, die Carriere des reisenden Virtuosen zu beschliessen und in Frankfurt eine Kunstschule zu errichten, gewinnt durch diese Fixirung die Aussicht, nächstens in Wirklichkeit zu treten.

Karlsruhe. Die Orchester-Concerte der grossherzoglichen Hofcapelle, nach vieljährigem Andringen vor einigen Jahren endlich ins Leben gerufen, mussten leider nach kurzem Bestehen wieder aufhören, weil ihr materieller Ertrag für die Musiker allzu gering ausfiel, eine Thatsache, welche im Interesse des künstlerischen Fortschrittes der Hofcapelle wie der Freunde der symphonischen Musik sehr zu beklagen ist, übrigens von der Opferfreudigkeit der ersteren kein günstiges Zeugniss ablegt. Seitdem müssen wir den Genuss einer Sinfonie entbehren, wenn nicht gerade irgend ein anderes Concert zur Vorführung derselben passenden Anlass gibt.

(Südd. M.-Z.)

Stuttgart. Am 26. August verschied im einundsiebenzigsten Lebensjahre der bekannte Lieder-Componist Friedrich Silcher in dem benachbarten Tübingen, wo er seit mehr als vierzig Jahren die Stelle eines akademischen Musik-Directors bekleidet hatte. Seine Verdienste um Hebung des deutschen Volksgesanges würden ihm ein bleibendes Andenken selbst dann sichern, wenn er auch nicht selbst einzelne herrliche Lieder componirt hätte, welche die Runde durch alle Länder gemacht und im londoner Krystallpalaste eben solche Begeisterung erregt haben, als beim schwäbischen Wettsingen. Ich meine unter vielen anderen seine „Loreley", „Aennchen von Tharau", seine „Hohenstaufen-Lieder". Die Beerdigung fand zu Tübingen am 28. August mit allen akademischen Ehren unter namhafter Theilnahme aller Schichten der Bevölkerung Statt. Friede seiner Asche! Seine Stelle bekleidet seit Ostern d. J., wo er sich wegen des schweren Leidens, das jetzt seinem Leben ein Ende gemacht hat, pensioniren liess, Professor Otto Scherzer.

Silcher war 1789 in Remsthal geboren und widmete sich Anfangs dem Lehrstande. Seine vielfachen musicalischen Verdienste als Leiter des tübinger Oratorien-Vereins und der Liedertafel, als Herausgeber von Choralbüchern, als Liederdichter und Sammler von Volksmelodieen sind allbekannt und werden sein Gedächtniss in den Herzen der „sangeslustigen" Deutschen lange wach erhalten. Erst im vorigen Jahre erhielt er bei Gelegenheit seines durch Gesundheits-Rücksichten gebotenen Amtsaustrittes das Ritterkreuz des Friedrichs-Ordens.

Wien. Ueber die vom Hof-Operntheater angenommene vieractige Oper Rubinstein's, „Die Kinder der Haide", verlautet, dass für die Besetzung der weiblichen Hauptrollen die Damen Csillag und Kraus, und der männlichen die Herren Ander, Wachtel, Hrabanek und Meyerhofer, so wie als Dirigent Herr Dessoff in Vorschlag gebracht worden sei. Das Honorar, welches die Direction dem Componisten angeboten hat, soll 1000 Fl. betragen.

Wie vor zwei Jahren Herr Cornet, so ist nun auch Herr **Eckert** dahin gelangt, seine Stelle als artistischer Director des Operntheaters aufgeben zu müssen. Ein beklagenswerthes Resultat, wenn man der Hoffnungen gedenkt, die sich an jeden Directionswechsel knüpfen und die regelmässig in nichts zerfliessen, weil der Personenwechsel eben kein Systemwechsel ist, weil der betreffende Director lediglich ausgenützt wird und sich in seinen etwaigen besseren Intentionen von den „unsichtbar-sichtbar" waltenden unverantwortlichen Mächten, von Intriguen und Widersetzlichkeiten jeder Art gehindert und entmuthigt sieht. Diesmal kam noch dazu das freche Gebaren jener „Cameraderie", die sich des Einflusses bemächtigt hatte und ihn — die Theaterwelt hat erfahren, **wie** — ausbeutete. Den aufdringlichen Helden dieser zweijährigen, trübseligen Komödie folgt noch im Sturze das allgemeine, laute Verdammungs-Urtheil nach. Herrn Director Eckert **persönlich** bedauert gewiss Jedermann desshalb, dass ihm die Kraft und richtige Einsicht gefehlt hat, um seine unbezweifelt guten Absichten durchzuführen. Aber auch das Institut ist zu beklagen, welches dergestalt muthwillig von einer Hand in die andere geworfen wird, ein Spielball der Laune, der Willkür und der krassesten Unfähigkeit in künstlerischen Dingen.

Unter den Gerüchten, welche über die Neubesetzung der erledigten artistischen Leitung des Hof-Operntheaters in den mannigfaltigsten Versionen in Umlauf sind, scheint jenes die meiste Glaubwürdigkeit für sich zu haben, welches Herrn **Laube** als zu dieser Stelle ausersehen bezeichnet. Bezüglich rein musicalischer Fragen würde Herrn Laube, wie es heisst, ein musicalischer Beirath zugesellt werden. Die nähere Bestätigung dieser Angaben muss selbstverständlich noch abgewartet werden.

Der Pianist Herr **Alfred Jaell** befindet sich auf der Durchreise hier. Er begibt sich auf einige Zeit zu seinen Angehörigen nach **Triest** und beabsichtigt, im November in Wien einen Cyklus von Concerten zu geben.

Die Salzb. Zeitung enthält folgende Mittheilung: „Freunden von W. A. Mozart's Musik dürfte es nicht uninteressant sein, zu erfahren, dass es mir im Laufe meiner Forschungen geglückt ist, unter den Schätzen der k. Hof- und Staats-Bibliothek zu München ein bisher nicht bekanntes, nirgends verzeichnetes Autograph W. A. Mozart's zu entdecken. Es ist dies die italiänische Bravour-Arie für Sopran: „*Fra cento affanni e cento*", welche der autographen Ueberschrift zufolge der vierzehnjährige Mozart im Jahre 1770 in Mailand schrieb, während er dort im December seine vierte dramatische Composition, die Oper „*Mitridate Rè di Ponto*" mit ausgezeichnetem Erfolg zur Aufführung brachte. — Bei Gelegenheit dieser Notiz stelle ich an alle glücklichen Besitzer Mozart'scher Autographe das Ansuchen, durch freundliche Mittheilung derselben zur Förderung meines der Veröffentlichung nahe rückenden kritischen Verzeichnisses sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's beitragen zu wollen. Salzburg, 28 August 1860. Ludwig Ritter v. Köchel, k k Rath, Nonnthal 37."

Am 6. September fand in **Graz** die erste Aufführung der romantischen Oper „Heinrich der Finkler", Text von Aimé Vouvermans, Musik von Raphael, Statt.

Paris. Der Director der italiänischen Oper, Herr **Calzado**, führt bei seinem Orchester, das bis jetzt die höchste Stimmung in Paris hatte, die neue Normalstimmung ein. Die neuen Blas-Instrumente lässt er alle auf seine Kosten anschaffen.

Das neue Programm des *Théâtre lyrique* bringt aus dem früheren Repertoire *Les Dragons de Villars, Gil Blas, Le Val d'Andorre, Faust, Les Noces de Figaro, Fanchonnette, Philemon et Baucis* (die vier letzten Opern nach der Rückkehr von Mad. Miolan-Carvalho von Berlin), Gluck's *Orpheus* (Mad. Viardot); neue Opern: *L'Auberge des Ardennes*, 1 Act, von **Aristide Hignart**; *Les Pêcheurs de Catane*, 3 Acte, von **Maillart**; eine dreiactige Oper von **Clapisson**, eine andere von **Semet**, eine dritte von **Reyer** und endlich eine fünfactige, zu welcher **fünf** junge Componisten die Musik schreiben sollen. (!) — Auch Offenbach's *Bouffes Parisiens* versprechen eine derartige Neuigkeit: *Les Musiciens*, in 2 Acten, woran **drei** junge Componisten arbeiten. Die Fabrication macht reissende Fortschritte in der Kunst!

Petersburg. Der restaurirte Cirque, jetzt Marien-Theater, wird am 10. (22.) September eröffnet werden. Die deutsche Gesellschaft soll aber nicht darin spielen, und die Entscheidung schwankt noch, ob in Zukunft die italiänische oder die russische Oper darin residiren soll. Jedenfalls lässt das Haus an Eleganz der inneren Ausstattung alle anderen petersburger Theater hinter sich. Die Decoration ist durchweg von himmelblauem Sammt und Gold. Die Lehnstühle des Parquets haben in der Rückenlehne Spiegelscheiben, in denen die Nummer matt eingeschliffen ist. Einschliesslich der um das Parquet herumlaufenden Baignoires gibt es vier Reihen Logen. Die Plätze sind so berechnet, dass die Einnahme bei vollem Hause das grosse Theater um 40 Silberrubel übertrifft. Beiläufig bemerkt, ist es das erste und einzige Theater, welches mit Gas erleuchtet werden wird.

Die polnische Pianistin **Hedwig Brzowska** hat sich mit dem französischen General-Consul in New-Orleans, Herrn Grafen **Mejan**, verheirathet, dessen erste Gemahlin, die deutsche Sängerin De Ahna, vor Jahresfrist dem gelben Fieber erlag.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 40. KÖLN, 29. September 1860. VIII. Jahrgang.

Clara Novello.

Unter allen Künstlerinnen, deren Talent die Kunst des Gesanges verherrlicht und die Welt gezwungen hat, zu vergessen, dass England ihre Heimat war, hat keine einen höheren Gipfel des Ruhmes erreicht und diese Erhebung mehr verdient, als Clara Novello.

In dem Augenblicke, wo sie beschlossen hat, sich mit Ende dieses Jahres ganz und gar vom Schauplatze der Oeffentlichkeit zurückzuziehen, dürfte ein Rückblick auf ihre Laufbahn an der Zeit sein, bei welchem wir in Bezug auf die Thatsachen den Verfasser eines ausführlichen Aufsatzes in der *Musical World* zum Führer nehmen. So gross auch die Erfolge der unvergleichlichen Sängerin auf dem Theater und im Concertsaale gewesen, so ist sie doch in England am meisten als Oratoriensängerin berühmt, und in dieser Beziehung wird ihr Zurücktritt eine für den Augenblick gar nicht wieder auszufüllende Lücke lassen. Ihre herrliche und durch Kraft und zugleich durch Weichheit und Anmuth des Wohllauts ausgezeichnete Stimme, ihr grosser Stil und ihr einfach erhabener Ausdruck im Vortrage dürften bei den grossen Oratorien-Aufführungen unersetzlich sein. Wer ihr „*God save the Queen*", ihr „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", ihr „Die Nacht ist vergangen" (in Mendelssohn's Lobgesang) gehört hat, wird zweifeln, ob er je wieder etwas so Herrliches, so Ergreifendes hören werde.

Clara Novello wurde in der Oxford-Street zu London am 10. Juni 1818 geboren.

Ihr Vater, Vincent Novello, gehörte zu den geschätztesten Musikern jener Zeit in London, zu den tüchtigen Männern, welche die Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in London aufrecht hielten, wie Attwood, Crotch, der ältere Horsley, F. Cramer und sein noch berühmterer Bruder J. B. Cramer, Bishop u. s. w. Vincent Novello hat Mehreres, besonders für Gesang, geschrieben, namentlich im Fache der katholischen Kirchenmusik. Bekannter ist er jedoch als Musik-Verleger geworden, und hatte als solcher grosses Verdienst um England durch die Ausgaben von Haydn's und Mozart's Messen und von Händel's Oratorien in Clavier-Auszügen und anderen verschiedenen Einrichtungen.

Er war einer von den Stiftern der philharmonischen Gesellschaft, die bekanntlich einen grossen Einfluss auf die Förderung der Tonkunst in England gehabt hat, und leitete lange Zeit, zuerst am Pianoforte, später am Directionspulte, die Aufführungen in den Concerten derselben. Auch unter den Organisten nahm er einen bedeutenden Rang ein und wirkte als solcher unter Anderem auch bei dem grossen Musikfeste in Westminster im Jahre 1834 mit. Sein Vater war, wie man erzählt, ein Italiäner, der als Koch im Dienste eines prinzlichen Hauses nach London kam und nachher auf eigene Hand eine Conditorei einrichtete. Vincent, der sich mit einer Engländerin verheirathete, hatte die Freude, dass seine Kinder alle durch musicalisches und literarisches Talent sich auszeichneten. Sein Haus war der Sammelplatz geistvoller Schriftsteller und Künstler, was natürlich nicht ohne bedeutenden Einfluss schon auf die Kindheit und die allererste Entwicklung von Clara Novello sein konnte.

Clara erregte in wunderbarer Frühe des Lebensalters, wie einst die Catalani und Henriette Sontag, Aufsehen durch ihre starke, schöne Stimme und ausgezeichnete musicalische Anlage. Im Jahre 1824 ging ihre Familie nach Paris, und sie erhielt Musik-Unterricht von Fétis, dem jetzigen Director des Conservatoriums in Brüssel und berühmten Musikgelehrten. Fétis, damals Professor am pariser Conservatorium, empfahl das Wunderkind zur Aufnahme in diese Anstalt und hatte Mühe, dass dem sechsjährigen Mädchen gestattet wurde, die Prüfung unter den älteren Aspiranten mitzumachen. Choron leitete diese Prüfung, und in seinen Händen lag die Entscheidung über Aufnahme

oder Abweisung. Die kleine Clara sang eine damals berühmte Coloratur-Arie: „*The Soldier tired*“, aus der englischen Oper Artaxerxes von Arne. Der Vortrag gewann den strengen Professor noch nicht ganz für das frühreife Talent, und er verlangte noch eine Probeleistung in ernster Musikgattung. Clara sang das *Agnus Dei* aus Mozart's *F-dur*-Messe und entfaltete dabei ein so echtes musicalisches Gefühl und einen so ausgezeichneten Vortrag, dass sie damit den Sieg über neunzehn Aspiranten davontrug.

Ihre Studien wurden im Conservatorium vorzüglich auf Kirchengesang geleitet, und ihre Fortschritte darin erregten allgemeine Bewunderung. Sechs Jahre lang blieb sie in der Anstalt. Als aber im Jahre 1830 auch das Conservatorium unter den Einflüssen der Juli-Revolution Anfangs litt und auch Familien-Rücksichten hinzukamen, nahmen die Eltern die junge Sängerin, welche der pariser Anstalt den gediegenen Grund ihrer musicalischen Bildung verdankte, in ihr Haus nach London zurück.

Clara's öffentliche Laufbahn begann in merkwürdig frühem Lebensalter. Im Jahre 1832, vierzehn Jahre alt, in einem Alter, in welchem nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur die Stimme sich noch nicht vollständig gesetzt hat und in welchem die meisten Sängerinnen erst ihre Studien beginnen, trat Clara Novello vor der Welt auf, und zwar mit reifen, natürlichen und bereits künstlerisch ausgebildeten Mitteln. Sie sang in den *Ancient Concerts*, einem Concert-Institute, das lange Jahre hindurch den ersten Rang unter allen ähnlichen in England behauptete; sie sang in den philharmonischen Concerten als jüngste Künstlerin von allen, die jemals in den Aufführungen dieser Gesellschaft aufgetreten waren, und sie sang auch schon damals auf den Musikfesten in der Provinz. Die grosse Zahl der Einladungen dazu, die sie erhielt, ist ein sicherer Beweis des Erfolgs, den sie hatte.

Bei dem berühmten Musikfeste in der Westminster-Abtei im Jahre 1834, mit welchem eine neue Epoche in der Geschichte der *Sacred Harmonic Society* eintrat, war Clara Novello eine der Hauptsängerinnen. Es ist merkwürdig, dass sie damals zu den dreissig Solisten gehörte, die man aus aller Welt zur Verherrlichung des Festes herbeigezogen hatte, beim letzten grossartigen Händel-Feste im Krystall-Palaste aber die einzige Sängerin war, der man die Haupt-Soli in den Händel'schen Meisterwerken übergab, und dass jetzt ihr Name fast allein hinreichte, um ein zahlloses Publicum nach den ungeheuren Räumen hinzuziehen.

Mendelssohn war bei seiner ersten Anwesenheit in London ein häufiger Besucher des Novello'schen Hauses, und er war einer von denen, die am lebhaftesten und wärmsten Clara's geniale Begabung begriffen und anerkannten und ihre fernere Laufbahn ebneten und förderten. In der Sommerzeit wurden von der Familie oft Land-Partieen in die schönen Umgebungen Londons gemacht, bei denen Mendelssohn und Malibran stete Theilnehmer waren und die Musik immer eine Hauptrolle spielte.

Durch Mendelssohn erhielt Clara Novello die Einladung, im Winter 1836 in den Gewandhaus-Concerten zu Leipzig zu singen. Der Erfolg war ausserordentlich; wie sehr sie aber namentlich Mendelssohn selbst befriedigte, geht aus seiner Antwort an die Directoren der philharmonischen Gesellschaft in London hervor. Diese hatten ihn ersucht, ihnen grosse Sängerinnen aus Deutschland für ihre Concerte zu empfehlen. Er schrieb zurück: „Die grössten Sängerinnen in Deutschland sind Miss Clara Novello und Mistress Alfred Shaw.“

Von Leipzig aus trat sie eine Kunstreise durch andere Städte in Deutschland an, überall mit steigendem Erfolg. In Berlin machte die junge und schöne Sängerin vorzügliches Glück; der Kronprinz gab ihr einen eigenhändigen Brief an seine erlauchte Schwester, die Kaiserin von Russland, und mit so wirksamer Empfehlung ging sie nach Petersburg.

Wenn im Allgemeinen bedeutende Künstler in der russischen Kaiserstadt sehr gut aufgenommen, honorirt und beschenkt werden, so bewies sich dies in erhöhtem Maasse bei Clara Novello.

Von Petersburg kehrte sie nach London zurück. Hier sang sie eine ganze Saison durch in allen grösseren Aufführungen.

Darauf reis'te sie mit ihrem Vater und ihrem Bruder nach Italien, um in Bologna Rossini zu Rathe zu ziehen, ob sie ihrer Neigung zur dramatischen Musik folgen und auf die Bühne gehen solle. Der Maëstro war von ihrer Stimme und ihrem Talente entzückt, ermuthigte sie aufs dringendste, zur Bühne zu gehen, rieth ihr aber, vorher noch einen besonderen Gesang-Cursus durchzumachen, um sich den ihr noch ungewohnten dramatischen Charakter im Ausdruck anzueignen.

In Folge dessen ging sie nach Mailand zu Micheron, dem Lehrer der grössten Sängerinnen der damaligen Zeit, und widmete sich ein ganzes Jahr lang den eifrigsten Studien unter Leitung dieses Meisters — ein schönes Zeichen von Charakter und Selbstbeherrschung, so lange den gewohnten Triumphen zu entsagen, um eine neue Stufe zum Tempel der Kunst und des Ruhmes zu ersteigen. Aber der Lohn dafür blieb nicht aus; als sie nach dieser langen Unterbrechung wieder in die Oeffentlichkeit trat, bot ihr die neue Laufbahn eine Fülle von Befriedigung und Beifall, die alles übertrafen, was ihr bisher zu Theil geworden.

Ihre erste Bühnenrolle war die Semiramis auf dem Operntheater zu Padua. Ihr Erfolg war vollständig; dennoch wuchs er täglich noch mehr mit der Uebung und Erfahrung in theatralischen Dingen. Sie trat dann nach und nach in Rom, Bologna, Fermo, Mailand und anderen Städten auf. Triumph auf Triumph folgte ihr auf dem Fusse, und die Italiäner erschöpften sich in Huldigungen aller Art.

Rossini hatte damals sein *Stabat Mater* geschrieben. In Bologna sollte es unter Donizetti's Leitung aufgeführt werden, und natürlich befragte man den Componisten um seine Wünsche für die Besetzung der Soli. Rossini zog vor allen italiänischen Sängerinnen Miss Clara Novello für die Sopran-Partie vor, und das herrliche *Inflammatus* hörten Rossini's Landsleute zum ersten Male durch die prächtige Stimme einer Engländerin. Als das *Stabat Mater* im folgenden Jahre zu Florenz wiederholt wurde, äusserte Rossini denselben Wunsch wieder, und Clara Novello ärntete auch dort entschiedene Bewunderung.

Durch ein Versehen ihres Agenten oder Missverständniss der betreffenden Theater-Directoren befand sich Miss Novello gegen Ende des Jahres 1841 in der sonderbaren Lage, zugleich in Rom und in Genua für die Carnevalszeit von 1842 engagirt zu sein. Beide Directoren verlangten die Erfüllung des Contractes, beide hatten das Gesetz für sich. Allein der Impresario in den päpstlichen Staaten hatte mehr als das Recht für sich: er war im Besitz. In der Herbst-Theaterzeit 1841 war nämlich Clara Novello die Prima-Donna der Oper zu Fermo, einer Stadt im Gebiete des Kirchenstaates, die also unter der Jurisdiction der römischen Behörden stand. Ohne Pass konnte die Künstlerin Fermo nicht verlassen. Der römische Theater-Director legte bei der Policei Beschlag auf den Pass und suchte sich auf diese Weise das Talent der Sängerin für seine Bühne zu sichern.

Der Policei-Präsident von Fermo, Graf Giglincci, setzte die Sängerin von den Zwangs-Maassregeln in Kenntniss, die der Impresario in Rom gegen sie ergriffen habe, indem er bedauerte, das unglückliche Werkzeug zu ihrer Ausführung sein zu müssen und sich in der traurigen Nothwendigkeit zu sehen, die Lady so lange ihrer Freiheit zu berauben, bis sie mit dem Kläger eine befriedigende Uebereinkunft getroffen.

Allein das Blatt wandte sich — der strenge Hüter der Gefangenen verlor seine eigene Freiheit an sie und lös'te ihre Fesseln nur, um sie selbst zu tragen. Die Vorzüge und Reize der schönen Sängerin hatten den Grafen längst bezwungen, auch er war ihr keineswegs gleichgültig, und so endete die Arrest-Geschichte mit einer förmlichen Verlobung und wurde die Veranlassung zu der Verbindung des Grafen Gigliucci mit Clara Novello. Die Processsache wurde endlich durch einen Vergleich geschlichtet, der auf einen päpstlichen Erlass begründet war, nach welchem die Carnevalszeit für 1842 auf zwölf Wochen ausgedehnt und die Sängerin auf die ersten sechs Wochen dem Impresario zu Rom, auf die anderen dem Director zu Genua zugesprochen wurde.

Um diese Zeit übernahm in London Macready das Drurylane-Theater, um den Versuch zu machen, den Geschmack durch eine National-Anstalt, die nach wahren Principien der Kunst geleitet würde, zu heben, — ein Versuch, der durch spätere Unternehmer eben so vergebens wiederholt worden ist. Herr Serle, Gatte der älteren Schwester Clara's, Sabilla Novello, die nach ehrenvollen Erfolgen als Sängerin sich schon seit Jahren von der Bühne zurückgezogen hatte, war die Seele der Unternehmung und vermittelte das Engagement Clara's, wodurch den Engländern zum ersten Male die Gelegenheit geboten wurde, ihre grosse Landsmännin auch als Opernsängerin zu hören.

Sie trat im Sommer 1842 dort auf und wählte dazu die Oper Sappho von Paccini, ein Werk, das mehr geeignet war, die Kenntniss und den Geschmack der Bühnen-Verwaltung in Bezug auf Inscenesetzung zu beweisen, als die vorzüglichen Eigenschaften einer grossen Sängerin in helles Licht zu stellen. Serle hatte das Buch ins Englische übersetzt, und es geschah Alles, um die Vorstellung so glänzend als möglich zu machen; allein nichts vermochte das schwache Werk in ein interessantes zu verwandeln, und die verfehlte Wahl des Stückes that dem Erfolg der gefeierten Sängerin nicht wenig Schaden.

Glücklicher Weise stand Händel's „Acis und Galathea" auch auf dem Programm des damaligen Drurylane-Theaters; die Vorstellung dieses Meisterwerkes mit Stanfield's Scenerie und T. Cooke's Instrumentirung für grosses Orchester war ein Ereigniss in der Geschichte der Oper. Clara Novello sang die Hauptpartie und konnte ihre Künstlergrösse allerdings in diesem unsterblichen Werke ganz anders zeigen, als in der schwachen Musik des Italiäners *).

In demselben Sommer (1842) sang Clara Novello noch auf den Musikfesten in der Provinz, worauf sie sich, ohne vom Publicum förmlich Abschied zu nehmen, von dem Felde ihres Ruhmes zurückzog und Gräfin Gigliucci wurde.

Da wir nur eine Skizze der Laufbahn der Künstlerin geben wollten, so treten wir natürlich vor ihrem Privatleben zurück und nehmen den Faden erst da wieder auf,

*) Trotz alledem bewundert das londoner Theater-Publicum nach wie vor die schwachen Werke der Italiäner in zwei grossen Opernhäusern bis auf den heutigen Tag, und weder eine englische noch eine deutsche Oper kann in London aufkommen!

[*]

wo sie mit der Ausübung ihrer Kunst zum zweiten Male wieder in die Oeffentlichkeit trat.

Hierzu waren, wie bei Henriette Sontag, die Stürme des Jahres 1848, die alle Länder und alle Verhältnisse erschütterten, die hauptsächlichste Veranlassung. Clara Novello erschien wieder als Sängerin in Italien, Spanien, Deutschland und England, und ihre Erfolge erneuerten sich überall, wo sie auftrat. Ja, man kann mit Recht behaupten, dass die Künstlerin während der Zeit ihrer Zurückgezogenheit an Kraft und Fülle des Tones, an Grossartigkeit der Auffassung und an Gediegenheit des Vortrags noch gewonnen hatte.

Nach zwölfjähriger abermaliger Künstler-Laufbahn steht Clara Novello jetzt auf dem Punkte, mit Ende dieses Jahres auf immer dem öffentlichen Auftreten zu entsagen. da die Verhältnisse der hohen Familie, deren Mitglied sie durch ihre Heirath geworden, den politischen Stürmen auch der neuesten Zeit und ihren Folgen widerstanden haben.

Sie zählt jetzt zweiundvierzig Jahre. Von ihrem fünfzehnten Jahre an hat sie, mit Unterbrechung von sechs bis sieben Jahren, in fast allen Ländern Europa's gesungen, und ihre letzte Anwesenheit in Deutschland hat den Kunstfreunden in Berlin, Hamburg, Leipzig, Köln u. s. w. gezeigt, dass ihre herrlichen Stimmmittel auch jetzt noch in fast ungeschwächter Kraft bestehen und noch immer durch jenen Wohllaut ergreifen, durch den sie früher, z. B. bei dem Musikfeste in Düsseldorf unter Mendelssohn's Leitung, entzückte.

Der Charakter ihres Tones und ihres Vortrages war stets ein eigenthümlicher. Trotz der grossen Vollkommenheit ihrer technischen Gesangsbildung war es doch nicht die Virtuosität der Ausführung—mit Ausnahme des Trillers, der in jeder Lage und in jeder dynamischen Färbung bei ihr vortrefflich ist—, welche, wie bei Henriette Sontag, Bewunderung erregte. Eben so wenig kann man sagen, dass sie durch leidenschaftliche Erregung oder dramatischen Schwung hingerissen hätte; ja, Viele, besonders solche, die ein immerwährendes Aussichherausgehen und eine excentrische Aufregung verlangen, machten ihr den Vorwurf der Kälte und Einförmigkeit des Ausdrucks, und dieser Vorwurf war vielleicht in Bezug auf ihre dramatischen Leistungen nicht ganz unbegründet.

Was in ihrem Gesange bezauberte, war der schöne, überall gleichmässig volle Ton, der auf jeder Stufe vom Entstehen bis zum Vergehen, im Ansatz, in der unzerstörbaren, auch nicht der geringsten Schwebung unterworfenen Reinheit, in der niemals umschleierten Klarheit, in dem meisterhaften An- und Abschwellen eine wunderbare Vereinigung der günstigsten Naturgabe mit den Resultaten eines ungemein fleissigen Studiums offenbarte. Wenn der Vortrag der Oratorien-Partieen und des einfachen Liedes durch Clara Novello mit Recht classisch genannt wird, so kann man mit eben so viel Recht auch ihren Ton an und für sich classisch nennen.

Dieser Ton, über welchen sie die vollste Gewalt hatte, ist es denn auch hauptsächlich, der sie zu dem classischen Vortrage namentlich Händel'scher Musik in so hohem Maasse befähigt. Da ist von keinerlei Affectation oder Effecthascherei die Rede, niemals wird das Maass des Schönen überschritten; und dennoch liegt ein Zauber darin, von dem man kaum begreift, dass er durch Mittel, die sich innerhalb so eng gesteckter Gränzen des Ausdrucks bewegen, erreicht werden kann. Wer den Vortrag der Arien im Messias, namentlich der letzten: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", und in dieser wieder besonders der Stelle: „Ein Erstling derer, die schlafen", von Clara Novello gehört hat, wobei ihr Ton, mit halber Stimme genommen, wie ein wunderbar tönender Hauch aus einem unbekannten Klang-Instrumente das Ohr entzückt, der wird verstehen, was wir meinen.

Warum muss sich an die Betrachtung der Laufbahn solcher Sängerinnen wie Henriette Sontag, Jenny Lind, Clara Novello und an die Erinnerung des gar nicht zu beschreibenden Genusses, den ihre Gesangweise gab, stets der wehmüthige, betrübende Gedanke knüpfen: „So etwas wirst du schwerlich je wieder hören!" Leider ist dieser Gedanke nicht Ausfluss einer philistermässigen Anschauung unserer Zeit und unserer Kunst, nicht die mit allem Gegenwärtigen grollende Ansicht eines *laudator temporis acti*, sondern er ist das traurige Ergebniss einer scharfen, auf künstlerischem Gefühle eben so wie auf theoretischen Grundsätzen beruhenden kritischen Betrachtung der jetzigen Gesangesgrössen und des Publicums, das sie bewundert und—verderbt!

Das Passionsspiel in Oberammergau.

(Schluss. S. Nr. 39.)

Endlich habe ich mich noch über die Darstellung der lebenden Bilder auszusprechen. Ich muss hier vorausschicken, dass ich derartigen Compositionen nie einen besonderen künstlerischen Werth beizulegen vermocht habe. Mir ist es immer wie etwas Unpassendes und Verkehrtes vorgekommen, mit lebendigen Menschen, die mehr zu leisten vermögen, nur leblose Bilder herzustellen, welche, wie *lucus a non lucendo*, „lebende" genannt werden. Wenn aber irgendwo, so habe ich dieselben bei diesem Spiel pas-

send und wirksam gefunden. Ihre Zahl ein wenig zu beschränken, wie überhaupt das Ganze zu concentriren, dürfte indess zweckmässig sein. Diejenigen unter den siebenunddreissig Tableaux, welche vorzugsweise durch schöne Gruppirung oder durch Reichthum und Pracht sich auszeichneten, waren etwa folgende: Der junge Tobias nimmt Abschied von seinen Eltern; die Braut des hohen Liedes beklagt den Verlust des Bräutigams; König Ahasver verstösst die Vasthi und erhebt Esther; der Herr gibt dem Volke Israel das Manna und die Weintrauben aus Canaan; die Söhne Jakob's verkaufen ihren Bruder Joseph um zwanzig Silberlinge; Adam muss im Schweisse des Angesichts sein Brod essen; Hiob erduldet von seinem Weibe und seinen Freunden bittere Schmähungen; Kain, von Gewissensbissen gequält, irrt unstät umher; Joseph wird als Landesvater dem Volke vorgestellt; Moses erhebt eine aus Erz gegossene Schlange auf dem Querholze; die Israeliten werden durch den Hinblick auf die eherne Schlange vom Biss der feurigen Schlangen geheilt; Jonas wird vom Wallfisch gesund an das Land gesetzt; das Volk Israel zieht trockenen Fusses durch das rothe Meer, während seine Feinde darin ihren Untergang finden, und endlich die Schluss-Vorstellung, welche Christus in seiner Herrlichkeit zeigt. — Abgesehen von ihrer meist trefflichen künstlerischen Anordnung, waren diese Bilder besonders noch wegen der Ruhe und Schnelligkeit zu bewundern, mit welcher sie hergestellt wurden. Bei vielen derselben wirkten etwa 500 Personen und unter diesen selbst kleine Kinder mit. Trotzdem waren sie oft binnen wenigen Minuten und ohne dass man hinter dem Vorhange die geringste Unruhe vernommen hätte, sammt allem Zubehör aufgestellt, so dass man an einen Zauber hätte glauben mögen. Nicht weniger zu bewundern war die Sicherheit und Ausdauer, mit der man länger, als es sonst üblich ist, in der angenommenen Stellung ohne eine Spur von Bewegung verharrte und den Zuschauern Zeit gewährte, sich die Bedeutung der Gruppe, der Interpretation des Chors gemäss, zum Bewusstsein zu bringen. Wenn schon Andere behauptet haben, dass alles, was Oper und Ballet in diesem Betracht zu liefern pflegen, dagegen als dürftig oder wenigstens als minder exact und minder naturwahr erscheine, so liegt darin keine Uebertreibung.

Selbstverständlich wird nun die Wirkung aller dieser Leistungen noch sehr bedeutend durch die Erwägung erhöht, dass alles, was man hier sieht und was man bewundern müsste, auch wenn es von Personen höherer Bildung, ja, von geübten Künstlern dargestellt würde, das Werk ländlicher Gebirgsbewohner ist, die sogar mit Strenge darauf halten, jede fremde Hülfe auszuschliessen und sich in allem, was zur Vorbereitung und Herstellung des Spiels nothwendig ist, lediglich auf die Mittel und Kräfte, welche die Gemeinde selbst bietet, zu beschränken. Die Oberammergauer sind eigentlich von Alters her eine Art Künstler-Gemeinde, oder wenigstens hat die künstlerische Beschäftigung unter ihnen dergestalt vorgewaltet, dass sich der Sinn für das Schöne und Neigung zur Nachbildung nach und nach der ganzen Bevölkerung mitgetheilt hat. So sind sie bekanntlich zugleich als Bildschnitzer in Holz und Elfenbein berühmt.

Bei dieser Geistes-Richtung hat ohne Frage Oberammergau auch der Darstellung von Mysterien und Passionsspielen schon sehr früh seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Zwar liegen darüber, so viel mir bekannt, keine ausdrücklichen historischen Documente vor; aber da diese Spiele damals in Deutschland, und namentlich in Baiern, mit Vorliebe gepflegt wurden, so lässt sich nicht annehmen, dass gerade ein Ort wie Oberammergau hinter weit unbedeutenderen Orten zurückgeblieben sein sollte. Wenn daher die Oberammergauer im Jahre 1633 zur Abwendung der damals in dortiger Gegend wüthenden Pest das feierliche Gelübde thaten, die Passionsgeschichte regelmässig alle zehn Jahre zur Darstellung zu bringen, so gelobten sie damit, wie auch Clarus annimmt, sicherlich nichts Neues, sondern verpflichteten sich nur zu einer regelmässigen Weiterführung dieser damals schon im Verschwinden begriffenen Sitte; ja, dass sie gerade dieses und kein anderes Gelübde thaten, spricht dafür, dass sie mehr als andere Ortschaften einen besonderen Werth auf diese Darstellungen gelegt haben müssen. Noch mehr wird diese Vermuthung dadurch unterstützt, dass der älteste uns bekannte Text (der von 1662), welcher wahrscheinlich auch der ersten Aufführung nach dem Gelübde (1634) zum Grunde lag, einerseits schon so ausgebildet und abgerundet ist, und andererseits so entschieden an die Texte des Mittelalters erinnert, dass die Annahme, er sei damals zuerst angefertigt, nicht wohl zulässig ist; auch wird dieser Text in seiner späteren Bearbeitung mehrmals eine „neue Passionsgeschichte“ genannt.

Jedenfalls hat man also das oberammergauer Spiel nicht sowohl für eine blosse Folge des religiösen Gelübdes, als vielmehr dieses Gelübde selbst für eine Folge der in Oberammergau vorherrschenden Geistesrichtung, die ihren religiösen Bedürfnissen am liebsten in künstlerischen Formen genügte, anzusehen, und in dieser zugleich ästhetischen und religiösen Richtung muss daher auch der Grund der Beharrlichkeit und Ausdauer gesucht werden, mit welcher die Oberammergauer nicht bloss die formelle Erfüllung des Gelübdes, sondern auch die zeitgemässe Fort- und Weiterbildung des Spiels sich angelegen sein liessen. Wären sie bloss religiösen Motiven gefolgt, so hätten sie noth-

wendig in Zeiten, wo man gerade vom religiösen Standpunkte an diesen Spielen ein Aergerniss nahm, entweder davon zurückkommen oder wenigstens der Darstellung immer mehr einen specifisch-kirchlichen und weniger künstlerischen Charakter geben müssen. Dies ist aber nicht geschehen; vielmehr hat man immer eben so viel Gewicht auf die ästhetisch-artistische Vervollkommnung des Spiels, wie auf eine Erhöhung der Feierlichkeit und Kirchlichkeit gelegt, und daher sind diejenigen im Irrthum, die den ausserordentlichen Eindruck, welchen das Spiel in seiner gegenwärtigen Gestalt macht, lediglich auf Rechnung seines religiösen Charakters und des kirchlichen Sinnes, mit dem es gespielt wird, schreiben zu müssen glauben, ja, im Hinblick auf dasselbe sich für berechtigt halten, auf anderweitige Kunstleistungen und alles das, was in das Gebiet des Aesthetischen als solchen gehört, mit Verachtung hinabzublicken.

Gerade das eigentlich Wirksame und tief Ergreifende verdankt das Spiel hauptsächlich der ästhetisch-artistischen Form seiner Darstellung, und diese hat ihren Grund nicht bloss in der Frömmigkeit, sondern nicht weniger in dem einmal dem Schönen zugewandten Sinne der Oberammergauer, der sich von dem ästhetischen Sinne, wie er in anderen Sphären herrscht, nur dadurch unterscheidet, dass er mit dem religiösen Sinne enger und unmittelbarer verwachsen ist und sich heimischer, aber auch einseitiger im Gebiete des Heiligen und Erhabenen bewegt. Ich halte dies nachdrücklich hervorzuheben darum für nothwendig, weil es zu ganz falschen Consequenzen verführt, wenn man das ästhetische Element bei derartigen Dingen geringschätzig behandeln zu dürfen glaubt. Wäre dies wirklich so bedeutungslos, wie es Manche hinstellen, so müsste auch das erste, beste Muttergottesbild an der Strasse, weil es vielleicht mit eben so gläubigem und frommem Sinne gearbeitet ist, denselben Werth besitzen wie Raphael's Sixtinische Madonna; und bei dem oberammergauer Spiel selbst hätte die Darstellung der heiligen Frauen trotz der schwächeren künstlerischen Ausführung einen gleich tiefen Eindruck machen müssen, wie die Mehrzahl der männlichen Rollen, da sicherlich nicht anzunehmen ist, dass die Darstellerinnen minder frommen Sinnes gewesen sind, als die Darsteller. Gerade die besten Leistungen in der Darstellung sind fast regelmässig aus dem Stande der Bildschnitzer hervorgegangen — Beweises genug, dass da, wo es sich um Versinnlichung des Göttlichen handelt, nicht mehr die Frömmigkeit als solche, sondern Bildung, Geschmack, Kunstfertigkeit u. dgl. entscheidet, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass nicht ein Durchscheinen echter Frömmigkeit auch minder vollkommene Kunstleistungen in gewissem Grade zu verklären vermöchte, oder dass ein gänzlicher Mangel an religiöser Empfindung durch eine bloss angelernte Kunst ersetzt werden könnte.

Durch ein glückliches Zusammentreffen ist der Schönheitssinn der Oberammergauer bis zu einem für ihre Verhältnisse bewunderungswürdig hohen Grade ausgebildet, und dem zufolge machen ihre Darstellungen schon jetzt einen merkwürdig ergreifenden Eindruck. Aber es unterliegt keinem Zweifel, dass derselbe durch eine bedeutende Concentration des Textes, durch Beseitigung mancher mittelalterlichen Cruditäten und modernen Plattheiten, durch entsprechende Hebung der Frauen-Partieen und Anderes noch um das Doppelte und Dreifache gesteigert werden könnte, und diese Steigerung der ästhetischen Wirkung würde ohne Frage auch dem religiösen Eindruck zu Gut kommen.

Bei dem richtigen Tacte, mit welchem die Oberammergauer ihr Spiel bisher weiter gebildet haben, werden sie sicherlich über das, was ihnen noch zu thun übrig bleibt, selbst zum Bewusstsein gelangen und darauf bedacht sein, bei der nächsten Aufführung zweckdienliche Modificationen eintreten zu lassen. Entschieden zu wünschen aber ist, dass sie sich hierbei lediglich auf ihr eigenes Gefühl verlassen und insbesondere die Aenderungen selbst keinen fremden Händen anvertrauen; denn jeder Eingriff einer von aussen kommenden Kraft würde das Spiel um seine ganze ihm eigenthümliche culturhistorische Bedeutung bringen.

Die erste Aufführung von „Robert der Teufel".

In Véron's *Memoires d'un bourgeois de Paris* finden sich im dritten Theile anziehende Schilderungen über die tragi-komischen Unfälle, welche die erste Aufführung von Meyerbeer's „Robert der Teufel" heimsuchten.

Nach der Juli-Revolution im Jahre 1830 wurde beschlossen, die Ausgabe für die grosse Oper in Paris von der Civilliste zu streichen. Véron leitete noch vom 1. März bis Ende Mai 1831 die berühmte Kunst-Anstalt für Rechnung des Staates und übernahm sie vom 1. Juli an als Privat-Unternehmung auf eigene Gefahr. Am 21. November setzte er „Robert der Teufel" in Scene, und damit war der Erfolg seiner Unternehmung entschieden.

Anfangs war das Werk für die komische Oper bestimmt. Die hauptsächliche musicalische Aenderung, als Meyerbeer sich mit Véron einigte, bestand darin, dass der Componist die Rolle des Bertram, früher Bariton-Partie, für den Bassisten Levasseur umarbeitete.

Bei der sorgfältigst vorbereiteten Aufführung schien es, als hätte sich das Schicksal in Gestalt der Theater-Maschinerie dagegen verschworen. Im dritten Acte stürzte

eines von den Lampengestellen, die an der Innenseite der Coulissen angebracht sind, mit seinem ganzen Apparat vor die Füsse der Alice (Mad. Dorus-Gras) zu ihrem Entsetzen nieder. In der Ballet-Scene in den Kloster-Ruinen fiel eine dunkle Wolke, mit schwerem Eisendraht gearbeitet, plötzlich vom Himmel herab und verscheuchte Helene (Mademoiselle Taglioni) und alle ihre Nonnen von der Bühne.

Das Schlimmste und Gefährlichste kam aber zuletzt.

Nach dem herrlichen Terzett am Schlusse der Oper — erzählt Véron — muss sich Bertram bekanntlich in die Oeffnung der Versenkung stürzen, um zur Hölle zurück zu fahren. Robert (Nourrit), bekehrt durch Gottes Stimme und das heisse Flehen der Alice, muss auf Erden bleiben, um endlich die Prinzessin Isabella zu heirathen; aber Robert, voll Leidenschaft und hingerissen durch die Situation, vergisst, dass die Pforte der Hölle noch offen steht, und stürzt dem Satan nach. Hinter den Coulissen ein Schrei des Entsetzens: „Nourrit ist todt! er ist todt!“ Alice, die vorher bei ihrer persönlichen Gefahr sich stark gezeigt hatte, brach in Thränen und Schluchzen aus und eilte ab. Nun gab es auf dem Theater, unter dem Podium und vor demselben im Zuschauerraume drei verschiedene Scenen. Das Publicum, überrascht, glaubte, dass Robert sich am Ende doch dem Teufel ergebe und ihm ins Reich der Finsterniss folge. Auf dem Theater Jammer und Verzweiflung. Als Nourrit hinabstürzte, hatte man glücklicher Weise die Matrazen und Betten, auf welche Levasseur fiel, noch nicht weggenommen. Nourrit kam mit heiler Haut und ganzem Gebein davon. Levasseur, der unter der Bühne ruhig nach seiner Loge ging, wird auf einmal Nourrit gewahr und ruft: „Was Teufel machst du hier? ist der Schluss geändert worden?“ Aber Nourrit schoss ohne Antwort an ihm vorbei nach der Treppe, denn es lag ihm zu sehr daran, die Mitspieler und das Publicum zu beruhigen. Mit Mademoiselle Dorus, die jetzt vor Freude Thränen vergoss, trat er heraus, und stürmischer Jubel empfing ihn.

Der Vorhang fiel, und die Namen des Dichters und des Componisten wurden unter unbeschreiblichem Beifall bekannt gemacht.

Nourrit musste den Abend noch zur Ader lassen, und die zweite Vorstellung wurde desshalb auf den dritten Tag verschoben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Hannover. Der Tenorist Steger soll für die hiesige Oper (während Niemann's Abwesenheit) mit einem Jahrgehalt von 5000 Thalern engagirt worden sein

Dem Musik-Verein „Euterpe“ in Leipzig steht für nächste Saison eine Veränderung bevor. An die Stelle des Dr. Langer, der in Folge seiner Berufung an die Universität seine Stelle niedergelegt hat, tritt Herr v. Bronsart als Musik-Director der Euterpe. Bei dieser Gelegenheit haben zugleich die Vereins-Statuten eine Umgestaltung erfahren, so dass gegenwärtig die Gesellschaft in ihrer Organisation mehr dem Vorbilde der Gewandhaus-Concerte sich nähert. Ein Comite hat sich gebildet, welches sich der geschäftlichen Leitung unterzieht und die Concerte auf eigene Rechnung zu führen gedenkt, während früher die Mitglieder des Orchesters ihre Angelegenheiten selbstständig verwalteten.

Wien. Herr C. Eckert hat, wie bereits gemeldet, seine Stelle als artistischer Director am Hof-Operntheater niedergelegt und verlässt, wie man sagt, Wien in kürzester Frist, ohne den Ablauf seines ursprünglichen Engagements abzuwarten. Wir können nicht umhin, diese Lösung der eingetretenen Wirrnisse aufrichtig zu bedauern; denn was man auch mit Recht über die Leitung dieses Instituts durch Herrn Eckert sagen kann, es sind wenig Hoffnungen vorhanden, dass die künftige eine unseren Ansichten entsprechendere sein werde. Zudem verlieren wir durch Herrn Eckert jedenfalls einen guten Dirigenten, und die durch ihn wieder ins Leben gerufenen philharmonischen Concerte sind durch seinen Abgang neuerdings in Frage gestellt. Wie man hört, ist die technische Leitung des Hof-Operntheaters provisorisch einem Comite, gebildet aus den Herren Capellmeister Esser, Regisseur Schober und Oekonomie-Controleur Steinhauser, übergeben worden. Wir wünschten nun vor allen Dingen das Zustandekommen eines besseren Repertoires, denn das seit Beginn der Saison (15. Juli) beliebte kann in keiner Weise eines k. k. Hof-Operntheaters würdig genannt werden. (D. M.-Z.)

Die vieractige Oper „Die Kinder der Haide“ von Rubinstein, welche von dem Hof-Operntheater zur Aufführung angenommen worden ist, soll noch in diesem Jahre in Scene gehen. Die Hauptrollen sind den Damen Czillag und Krauss, den Herren Ander, Wachtel, Hrabanek und Meyerhofer zugedacht.

Das bis jetzt bestgelungene Standbild Beethoven's, von Schönfeld, befindet sich in der prachtvollen Entree-Halle der Bösendorfer'schen Pianoforte-Fabrik in Wien.

Richard Wagner in Paris. Die N. Zeitschrift f. Musik enthält folgende Correspondenz aus Paris: „Wohlunterrichtet, theils durch Aeusserungen Wagner's selbst, theils durch Mittheilungen seiner näheren Freunde, kann ich Ihnen der Wahrheit gemäss Folgendes als richtigen Sachverhalt eröffnen. Nie hat Wagner's Wunsch aufgehört, seinen neuen Werken zu Liebe, die einzig nur in Deutschland aufgeführt werden können, nach Deutschland, wenigstens zeitweise, wieder zurückkehren zu können. Da derselbe jedoch noch im vorigen Jahre keine günstigen Zusicherungen darüber erhalten konnte, wandte er sich nach Paris und fasste den Plan, im verflossenen Mai mit deutschen Sängern Tristan und Isolde zum ersten Male hier aufzuführen, zum Theil allerdings auch dazu durch pecuniäre Rücksichten bestimmt. Diese Unternehmung ist nicht „„fehlgeschlagen““, sondern einfach nicht zu Stande gekommen, weil die erforderlichen Kräfte nicht zu gleicher Zeit hier zu vereinigen waren. Wenn unter den veranstalteten Aufführungen, welche „„fehlgeschlagen““ sein sollen, die drei von Wagner gegebenen Concerte gemeint sind, so ist bekannt, dass sie schon in so fern vollkommen geglückt sind, als diese Concerte, welche einen grossen Eindruck machten, aller Welt Augen plötzlich so anhaltend auf Wagner wandten, dass bereits vier Wochen nach den Concerten der Kaiser, der am Hofe überall von Wagner reden hörte, den Befehl zur Aufführung des Tannhäuser gab, ein Erfolg, an den Wagner nicht gedacht hatte. Erst nachdem dieser ganz unerwartete Erfolg eingetreten war, Wagner aber trotzdem in seinem Innern erkennen musste, dass das, was Anderen als ein glänzendes Ziel erschienen wäre, ihm in Wahrheit nur eine äusserliche, durchaus aber keine innere Befriedigung gewähren könne,

so dass seine Blicke noch immer auf Deutschland gerichtet waren, benutzte er die ihm zu Theil gewordene freundschaftliche Theilnahme des königlich sächsischen Gesandten, Frhrn. v. Seebach, um die durch ihn zu vermittelnde Erlaubniss, Deutschland zum Zwecke der Aufführung seiner Werke wieder betreten zu können, Seitens der sächsischen Regierung zu erwerben. Er übergab Herrn v Seebach ein Schreiben, worin er seinen dringenden Wunsch dadurch motivirte, dass, nachdem ihm für seinen Ruhm und für seine äussere Lage gerade jetzt in Paris die glänzendsten Aussichten eröffnet wären, er nun erst recht inne würde, wie hiedurch sein Inneres nicht befriedigt werde, sondern sein Herz einzig an der Möglichkeit hange, seine neuen Werke in Deutschland aufführen zu können. Sie begreifen, welchen Eindruck es auf uns machen musste, dieses edelste Motiv in deutschen Blättern in Geldnoth umgesetzt zu sehen, und wie unsinnig uns zugleich diese Mittheilung vorkommen musste, da Wagner in Paris eben jetzt dasjenige erreicht hatte, was ihn wahrscheinlicher Weise künftig der Sorge um die äussere Existenz überheben dürfte. Ausser dem Interesse, welches Wagner die Aufführung seiner Werke in Paris natürlich einflössen muss, namentlich der grossen Theilnahme näherer und entfernterer Freunde gegenüber, die er in Paris gefunden hat, ist es gerade dieser Umstand, in Folge der grossen Vortheile, welche die Autoren in Frankreich geniessen, der Geldfrage künftig überhoben zu sein, um dieselbe bei späteren Unternehmungen in Deutschland mehr als bisher ausser Acht lassen zu können. Sein grösstes Leiden bestand gerade darin, seine Werke in Deutschland bisher zur Waare machen zu müssen, während dies nun allem Erwarten nach jetzt aufhört, so dass er fortan für seine neuen Werke nur noch das künstlerische Interesse im Auge zu haben braucht, mit Sorgsamkeit der Garantieen einer vorzüglichen ersten Aufführung derselben sich versichern und schlechten Aufführungen dadurch wehren kann, dass er die Erlaubniss dazu zurückhält, was er bisher aus Rücksichten für seine Lage oft nicht konnte. Wie sonderbar! Gerade jetzt fängt man an, in Deutschland sich um seine pecuniäre Lage zu bekümmern, wo er die besten Hoffnungen hat, dieser Sorgen überhoben zu sein. Schliesslich will ich für diesmal noch bemerken, dass auch jene Nachricht, Wagner habe beabsichtigt, einer Aufführung des Lohengrin in Wiesbaden beizuwohnen, vollständig aus der Luft gegriffen ist. Wagner machte eine Rheinreise von wenigen Tagen zu seiner Erholung und befindet sich längst wieder in Paris."

Rossini gab neuerdings in Paris bei Gelegenheit der projectirten Aufführung seiner Semiramis im französischen Opernhause einen Beweis seiner Uneigennützigkeit. Er schrieb an seinen Freund Carafa folgendes Billet:

„Mein theurer Freund! Da es im Plane ist, die Semiramis an der grossen Oper in Scene zu setzen, und ich mich, wie Sie wissen, mit solcherlei Dingen nicht abgebe, so bitte ich Sie, Sich dieser Aufgabe zu unterziehen. Ich gebe Ihnen die ausgedehnteste Vollmacht zu allen Einrichtungen, die Ihnen nöthig scheinen. Da diese Arbeit dann Ihr Werk ist, so muss sie auch Ihr Eigenthum sein, und alle Autorenrechte in und ausser dem Theater gehören Ihnen gerade so, wie bei einer Oper von Ihnen selbst. Ihr Sie liebender G. Rossini."

Eben so unbegränzte Vollmacht räumte er dem Uebersetzer des Libretto ins Französische, Herrn Méry, ein.

Allein wozu weder Carafa, noch Méry, noch der Director der Oper, Herr Royer, ihn bewegen konnten, war, in eine einzige Probe, geschweige denn in die Vorstellung selbst, zu gehen. Ja, er ging so weit, am Sonntag vor der ersten Vorstellung in einer Gesellschaft bei sich allen Anwesenden Carafa als den Componisten der neuen Semiramis vorzustellen. Unter Anderem erzählte er, dass er seine Semiramis in Einem Monat für Venedig geschrieben, aber sechs Monate habe correspondiren müssen, um das vertragsmässige Honorar, fünftausend Francs (Mozart hundert bis dreihundert Ducaten!), für Abtretung aller Rechte auf Vorstellung der Oper und Veröffentlichung der Partitur zu erhalten.

Semiramis war bekanntlich die letzte Oper, die er in Italien schrieb Bis dahin hätten ihm seine Opern nicht mehr als 500 oder höchstens 1000 Francs eingebracht Der *Barbiere* sei in vierzehn Tagen für nicht mehr als 500 Francs geschrieben. „Nun, es ist wahr," setzte er selbst, als er es erzählte, hinzu: „es ist auch nur leichte Musik."

Am 1. October soll in Warschau das allgemein ersehnte musicalische Conservatorium, zu dessen Director Herr A. Kontski, augenblicklich in St. Petersburg anwesend, ernannt ist, eröffnet werden. Am 28. August 1859 hatte Herr A. Kontski die Allerhöchste Erlaubniss erhalten, die Idee eines musicalischen Instituts zu verwirklichen, unter der Bedingung, dass das Gründungs-Capital, annähernd auf 45,000 R. geschätzt, im Verlauf von sechs Monaten in der Bank niedergelegt werde; der Gründer war zu gleicher Zeit ermächtigt, Gaben von 500 R. von Seiten der Stifter, von 300 R. von Seiten der Gründer von Stipendien und auch von geringeren Summen anzunehmen, um selbst auch Stipendien zu stiften. Die Regierung hatte sich bereit erklärt, die nöthigen Baulichkeiten für das Institut zu überlassen, und die Verpflichtung übernommen, die nöthigen Summen für den Umbau und die Reparatur anzuweisen, 2000 R. jährlich zu zahlen und einige Vorrechte den Lehrern und denjenigen Schülern zu gewähren, welche ihre musicalische Ausbildung in diesem Institut mit Erfolg vollendet. Nicht nur die polnischen Magnaten, die Geistlichkeit, die Grundbesitzer, der Beamtenstand, sondern auch die Künstler selbst haben Gaben dargebracht, indem sie die Nothwendigkeit der Gründung eines Instituts eingesehen, welches sowohl die theuren Reisen ins Ausland zur musicalischen Ausbildung unnöthig machen, als auch zu gleicher Zeit die Mittel bieten wird, Orchester zu bilden und zu ergänzen, und Künstler und Meister für alle Instrumente heranzuziehen. Ausserdem hatte man in Warschau zum Nutzen dieser Stiftung vier Feste gegeben, welche eine bedeutende Einnahme erzielten, und in vielen volkreichen Städten des Königreichs wurden Concerte von Liebhabern zum Besten des Instituts veranstaltet. Gegenwärtig ist das erforderliche Capital in der Bank deponirt, alle Instrumente sind angeschafft, und das Institut zählt schon 250 Candidaten. Die jährliche Zahlung der Eleven ist sehr gering im Verhältniss zu ähnlichen Instituten und auf 50 R. bestimmt, während sie im Conservatorium zu Leipzig 75 R. beträgt. (Petersb. Zeitung.)

Ankündigungen.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 41. **KÖLN, 6. October 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Die Musik in der katholischen Kirche.

Es liegt uns ein Werk vor, dessen Hauptzweck, den Organisten in der katholischen Kirche zu würdiger Lösung seiner Aufgabe durch gründliche Einsicht in die Harmonielehre und in das Wesen des alten Kirchengesanges zu befähigen, mit lobenswerthem Streben und grosser Sachkenntniss von dem Verfasser verfolgt worden ist, und das wir in Beziehung auf diesen besonderen Zweck empfehlen können. Wir müssen dies hervorheben, weil der Titel des Buches mehr verspricht. Er lautet nämlich:

> Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in katholischen Kirchen, klar und fasslich dargestellt von H. Oberhoffer, Musiklehrer am Königlich Grossherzoglichen Schullehrer-Seminar in Luxemburg u. s. w. Luxemburg, Druck und Verlag von Gebr. Heintze. 1860. IV und 451 S. gr. 8.

Eine wirkliche „Compositionslehre" darf man aber in dem Buche nicht suchen, sondern nur eine Harmonie- und Formenlehre, in welcher letzteren einige Capitel, z. B. das von der Fuge, ausführlich behandelt sind. Den Zusatz: „klar und fasslich dargestellt", wollen wir nicht gerade Lügen strafen, allein er gehört keineswegs, da er ein Selbsturtheil enthält, auf den Titel. Im Ganzen ist die Darstellung allerdings fasslich; sähe man aber nicht stets auf den eigentlichen Zweck, und betrachtete man das Buch nur als rein theoretisches Werk, so würde eine strengere, das Wesen der Sache mehr präcisirende Form des Ausdrucks und die Vermeidung mancher Weitschweifigkeiten und Wiederholungen zu wünschen sein.

So beginnt z. B. gleich das Vorwort mit einer ungenauen Phrase: „Das Erscheinen einer Harmonielehre mit einer confessionellen Tendenz wird vielleicht etwas befremden; indess wird jeder, der mit der inneren (?) Einrichtung (?) des Orgelspiels beim katholischen Gottesdienste genauer bekannt ist, diese Idee nicht verwerflich finden." Wie es eine „confessionelle Harmonielehre" geben könne, begreifen wir nicht und finden auch in diesem Buche keine Darlegung der charakteristischen Eigenschaften einer solchen. Der Verfasser hat wohl damit, wie mit noch anderen, ebenfalls das Innere der Sache weniger als das Aeussere berührenden Aeusserungen, nur sagen wollen, dass er bei seinem Buche stets die Anwendung auf den katholischen Gottesdienst, die Praxis des katholischen Organisten, im Auge gehabt hat. Desswegen ist es denn auch nur zu billigen, dass er die Lehre von den Kirchen-Tonarten ausführlicher in einem besonderen Anhange — der zu den besten Abschnitten des Werkes gehört — behandelt und dem gregorianischen Choral die volle Berücksichtigung zu Theil werden lässt, und dass er überhaupt auf gründliche harmonische Kenntnisse des Organisten hinarbeitet und zur Erlangung derselben ganz zweckmässige Anleitung durch Lehre und Beispiele (die mit recht hübschen Noten-Typen in den Text gedruckt sind) gibt. Wir wünschen und erwarten, dass dadurch die traurige Beschaffenheit des Orgelspiels, welche der Verfasser schildert — eine Schilderung, die jedoch wohl nur für den engeren Wirkungskreis des Verfassers und für die Gemeinden an der französischen und belgischen Gränze zutrifft —, allmählich einem besseren Zustande dieses Kunstzweiges und wesentlichen Bestandtheiles des Gottesdienstes Platz mache.

Dass der Verfasser den Standpunkt der Reactionäre auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik einnehme, liess sich erwarten. Jedermann wird ihm beistimmen, dass er für die Kirchenmusik „strengen Ernst" verlangt. Wenn es aber heisst: „Weil die Musik keinen selbstständigen Theil des katholischen Gottesdienstes ausmacht, so muss sie sich zu demselben immer nur dienend verhalten" —, so ist damit, abgesehen von der unlogischen Formulirung, die Hauptfrage, wie die Musik dem Gottesdienste dienen solle, in wie weit sie dabei ihre Selbstständigkeit

bewahren dürfe, wenn sie überhaupt nicht aufhören solle, Musik zu sein, keineswegs beantwortet. Die Frage darf aber gar nicht so vereinzelt gestellt und geprüft werden, dass sie nur auf die Musik bezogen wird; sie muss das Verhältniss der Kunst überhaupt zum Gottesdienste ins Auge fassen. Nicht bloss die Tonkunst, sondern auch die Baukunst, die Malerei, die Decorationskunst in jeder Art von Verzierungen an Gegenständen, Trachten u. s. w. dienen der Kirche, und will die heutige katholische Kirche die Tonkunst, d. h. natürlich die würdige, dem erhabenen Zwecke angemessene, aus den Domen verbannen, so wird die Architektur und die Malerei sich ebenfalls auf ein Exil gefasst machen müssen, da jene Grundsätze folgerichtig zu der Ansicht der strengsten Sectirer führen, welche nichts als ein Bethaus mit vier nackten Wänden haben wollen.

Auch das Kriterium verwerflicher Kirchenmusik, als einer solchen, „die den Kirchenbesucher nicht zu einem frommen Gebete kommen lasse“, welches der Verfasser auf „die grossartigen, mit Instrumental-Begleitung versehenen Messen eines Haydn, Beethoven, Mozart, Cherubini u. A.“ anwendet, „die nur dazu geeignet sind, einen musicalischen Ohrenschmaus zu bereiten“, können wir, so unbedingt ausgesprochen, unmöglich gelten lassen. Man geht nicht bloss zum Beten in die Kirche, sondern auch, um heilige Eindrücke durch alle Mittel, die der Gottesdienst bietet, zu empfangen und im Herzen davon zu tragen. Solche Eindrücke zu erzeugen, ist nun aber recht eigentlich Sache der christlichen Kunst, und dass neben der Architektur und Malerei vorzugsweise die Tonkunst dazu im Stande ist, das wird doch wohl Niemand läugnen wollen. Wir wenigstens müssen jeden aufrichtig bedauern, der bei einem feierlichen Todtenamte z. B. in Mozart's Requiem oder bei einer Messe von Cherubini und Beethoven, nur den Eindruck eines „Ohrenschmauses“ empfindet.

Einer merkwürdigen Begründung der Berechtigung der fugirten Schreibart in der Kirchenmusik begegnen wir auf Seite 353. Anknüpfend an eine Stelle in Brendel's Geschichte der Musik, welche die alten Kirchen-Compositionen (Palestrina's u. s. w.) mit dem Epos vergleicht, das in einer Entwicklungsstufe des Volkes entstanden, wo der Einzelne noch in der Gesammtheit aufgeht, und nur das zum Inhalte hat, was das Gemeinsame Aller ist—sagt der Verfasser: „Gerade darin besteht aber das Wesen des Katholicismus. In dogmatischer wie in ethischer Beziehung ist ja hier das einzelne Dogma (Gesetz) nicht als ein von dem Ganzen Losgerissenes, exclusiv die Aufmerksamkeit auf sich Lenkendes aufzufassen, sondern als ein lebendiges Glied an einem lebendigen Organismus, in dessen Verbindung es seine gehörige Bedeutung erhält, und doch, unbeschadet seiner Eigenthümlichkeit, zur Darstellung des grossen Ganzen seinen Theil beiträgt. Jedes Glied theilt hier Leid und Freude mit seinem Mitgliede, eben wegen des Einen Mittelpunktes, aus welchem das Leben in das Einzelne hinüber und in welchen es wieder zu seiner Quelle zurückfliesst. Von dieser Lebensgemeinschaft Aller in Einem und durch Einen, von diesem Geheimnisse, an dessen herrlichste Frucht wir immer denken, wenn wir von der Gemeinschaft der Heiligen sprechen, dürfte wohl derjenige Musik-Stil, wo das Einzelne vom Ganzen getragen wird, aber hinwieder auch zur Belebung des Ganzen das Seinige beiträgt, das getreulichste und anschaulichste Abbild sein. Dass dies keine andere als die fugirte Schreibart sein kann, ist wohl keine Frage.“

Dass aber eine eiserne Consequenz in der Durchführung der zurückwirkenden Grundsätze für katholische Kirchenmusik heutzutage ein Ding der Unmöglichkeit ist, sieht der Verfasser selbst ein (S. 354 ff.):

„Dass diese älteren Compositionen die Bedingungen erfüllen, die für die katholische Kirchenmusik gelten müssen, ist leicht einzusehen. Ob sie nun aber—und zu ihrer Ausführung ist, nebenbei bemerkt, ein sehr gut geschulter Sängerchor erforderlich—als das Ideal aller und jeder katholischen Kirchenmusik anzusehen seien, wie dies vielfach behauptet wird, und dass sie die einzig wahre und echte Kirchenmusik für ewige Zeiten seien, das ist eine andere Frage. Wir wagen nicht, diesen Behauptungen vollständig beizustimmen. Es hiesse dies die neuen Erfahrungen und Entdeckungen, die man seit jener Kunst-Epoche auf dem Gebiete der Kunst gemacht hat, gänzlich ignoriren. Wem z. B. fiele es heutzutage noch ein, mit einem terzlosen Dreiklange zu enden, wie dies die Componisten jenes Zeitalters so häufig thaten, weil sie nur die vollkommenen Consonanzen für schlussfähig hielten? Oder wer wollte heute noch der strengen Durchführung eines Motivs das verwandtschaftliche Verhältniss der Accorde opfern, wie es jene Meister so häufig thaten? Dürften wir uns nicht etwa erkühnen, auch noch den sanft dissonirenden Haupt-Septimen-Accord in den Accord-Verband mit aufzunehmen, ohne Gefahr zu laufen, den Eindruck, den eine aus blossen Dreiklängen bestehende Accordfolge auf uns macht, zu zerstören? — Sollten wir in unserem modernen *Dur* und *Moll* nicht auch kirchliche Tonstücke zu erfinden im Stande sein, welche den Anforderungen, die man an eine gute Kirchenmusik stellt, entsprechen? — Allerdings wird der Eindruck, den solche nach den Gesetzen des neueren Ton-Systems, wenngleich in der Manier jener Zeit (meist nur consonirende Accorde und durchgängig canonische oder freie Nachahmung anzubringen), verfasste Compositionen auf uns machen, ein anderer sein, als der, den jene

Compositionen selbst auf uns machen; denn das alte Ton-System ist in den drei Grund-Elementen der Musik: Melodie, Harmonie und Rhythmus, von unserem heutigen Ton-Systeme gänzlich verschieden. Eine Melodie nach unseren Begriffen, die also eine regelmässige Gliederung aufweis't und sich auf eine bestimmte harmonische Unterlage bezieht, sucht man vergeblich in jenen Compositionen. In ihnen war die Führung der Melodie, wie das auch bei dieser wesentlich polyphonen Musik nicht anders möglich war, gänzlich von dem Gange der übrigen Stimmen, die ein gleiches Recht auf Melodie beanspruchten, abhängig. Wenngleich auch in dem alten Ton-Systeme Dominante und Tonica die beiden Angelpunkte der Melodie waren, so hatte die Dominante fast in einer jeden der 12 Kirchen-Tonarten einen anderen Platz, so dass bald der zweite, bald der dritte, vierte, fünfte oder sechste Ton der Reihe als Dominante erscheint. Die Begriffe von Halb- und Ganzschluss mussten jenen Musikern also nothwendig fremd bleiben. Auch ihre Modulations-Ordnung war eine ganz andere, als die unsrige, und beruhte auf ganz anderen Grundsätzen. Der Rhythmus wurde gänzlich dem Sprach-Accente untergeordnet. Wir dürfen uns also nicht wundern, wenn jene Kirchen-Compositionen einen ganz eigenthümlichen, wir möchten sagen: fremdartigen, Eindruck auf uns machen. — Woran aber das Gelingen guter Kirchen-Compositionen bei den heutigen Componisten scheitert, ist, dass den meisten von ihnen die contrapunktische Fertigkeit und auch der durch und durch fromme Sinn jener alten Meister mangelt, und dass sie sich des Einflusses, den die heutige weltliche Musik auf sie ausübt, nicht entschlagen können. — In dem jetzigen Zustande der Versunkenheit kann und darf unsere Kirchenmusik keinesfalls bleiben. So lange wir aber noch nicht im Stande sind, Kirchen-Compositionen zu schaffen, die jenen herrlichen, wenn auch unserem Ohr fremdartig und zuweilen sehr hart klingenden Kirchen-Compositionen des sechzehnten, siebenzehnten und eines Theiles des achtzehnten Jahrhunderts wenigstens annähernd an die Seite gestellt werden können, bleibt uns nichts Anderes übrig, als zu jener Kirchenmusik unbedenklich zurückzukehren und einstweilen an derselben festzuhalten."

Nach diesen Rathschlägen würden unsere Componisten mit den unbedingten Anhängern der Alten einen Compromiss einzugehen haben; sie würden ihnen zu Liebe „in der Manier jener Zeit" schreiben, sie dagegen ihnen allerlei Concessionen in Betreff des neueren Ton-Systems einräumen. Und dergleichen Tendenz-Compositionen, dergleichen mit modernem Anstrich übertünchte Copieen alter Tongemälde, dergleichen Zwittergebilde sollten der katholischen Kirchenmusik aufhelfen können? Unmöglich. Sagt doch der Verfasser selbst (S. 349), dass den Palestrina keiner seiner Nachahmer unter seinen Zeitgenossen und den Meistern des nachfolgenden Jahrhunderts erreicht habe; räth er doch selbst zur Vorsicht bei der Auswahl alter Kirchenstücke für die Benutzung in der Gegenwart; gesteht er doch ein, dass „bei der Sucht, contrapunktische und canonische Künste anzubringen, die Componisten nicht selten über die Form den Geist in ihre Compositionen hineinzubringen vergassen" (S. 350); — und trotz alledem sollen wir heute wieder anfangen, jenen Stil nachzuahmen, und ihn mit Modernem verbrämen?

Weit mehr als diesen Rath billigen wir alles, was der Verfasser über die Begleitung des Choralgesanges durch die Orgel sagt. Auch bei dieser drängt sich ein Compromiss zwischen dem Alten und Neuen auf, allein er ist ganz anderer Natur, da bei demselben die ursprüngliche Melodie unangetastet bleibt (nicht etwa durch eine nachgeahmte ersetzt wird) und nur die Begleitung die neuere harmonische Kunst mit Maass und Verstand zu Hülfe nimmt. Alles, was hierüber in den beiden Abschnitten des Anhangs (S. 396—451): I. „Der gregorianische Choral und die Kirchen-Tonarten." II. „Die Orgelbegleitung des Chorals" — gesagt ist, verdient die vollste Berücksichtigung und ist sehr belehrend. L.

Spohr's Zusammentreffen mit Paganini.

Louis Spohr's Selbstbiographie (Kassel und Göttingen, bei G. H. Wigand) enthält im III. Hefte folgendes Tagebuchblatt vom 17. October 1816, in Venedig geschrieben:
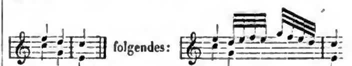
„Gestern ist Paganini von Triest wieder hieher zurückgekommen und hat also, wie es scheint, sein Project, nach Wien zu gehen, vor der Hand aufgegeben. Heute früh kam er zu mir, und so lernte ich denn endlich diesen Wundermann persönlich kennen, von dem mir, seit ich in Italien bin, fast jeden Tag vorerzählt wurde. So wie er hat noch nie ein Instrumentalist die Italiäner entzückt, und ob sie gleich die Instrumental-Akademieen nicht sehr lieben, so hat er doch deren in Mailand mehr als ein Dutzend und hier ebenfalls fünf gegeben. Erkundigt man sich nun näher, womit er denn eigentlich sein Publicum bezaubere, so hört man von den Nicht-Musicalischen die übertriebensten Lobsprüche, dass er ein wahrer Hexenmeister sei und Töne auf der Violine hervorbringe, die man früher auf diesem Instrumente nie gehört habe. Die Kenner hingegen meinen, dass ihm zwar eine grosse Gewandtheit in der linken Hand, in Doppelgriffen und allen Arten von Passagen nicht abzusprechen sei, dass ihn aber gerade das, was den gros-

sen Haufen entzücke, zum Charlatan erniedrige und für seine Mängel — einen grossen Ton, einen langen Bogenstrich und einen geschmackvollen Vortrag des Gesanges — nicht zu entschädigen vermöge. Das aber, womit er das italiänische Publicum hinreisst, und wodurch er sich den Namen des „„Unerreichbaren"", den man sogar unter sein Portrait setzt, erworben hat, besteht nach genauer Erkundigung in einer Reihe von Herrlichkeiten, welche in den finsteren Zeiten des guten Geschmacks der weiland so berühmte Scheller in kleinen Städten, auch wohl Residenzen, Deutschlands zum Besten gab, und die damals eben so sehr von unseren Landsleuten bewundert wurden, nämlich in Flageolet-Tönen, in Variationen auf Einer Saite, wobei er, um noch mehr zu imponiren, die drei übrigen Saiten von der Geige herabzieht, in einer gewissen Art Pizzicato, von der linken Hand ohne Hülfe der rechten oder des Bogens hervorgebracht, und in manchen der Geige unnatürlichen Tönen, als Fagott-Ton, Stimme eines alten Weibes u. dgl. m. Da ich den Wundermann Scheller, dessen Wahlspruch war: „„Ein Gott, Ein Scheller!"" nie gehört habe, so möchte ich wohl Gelegenheit haben, Paganini in seiner eigentlichen Manier zu hören, um so mehr, da ich voraussetze, dass ein so sehr bewunderter Künstler auch reellere Verdienste besitzen müsse, als die, von welchen die Rede war. Die Veranlassung zu seiner jetzigen Virtuosität soll eine vierjährige Gefangenschaft gewesen sein, zu der er verurtheilt wurde, weil er seine Frau im Jähzorn erdrosselte. So erzählt man wenigstens ganz laut in Mailand und auch hier. Da er sich bei ganz vernachlässigter Erziehung weder mit Schreiben noch mit Lecture zu unterhalten wusste, so lehrte ihn die Langeweile alle die Künststückchen ausdenken und einüben, wodurch er jetzt Italien in Erstaunen setzt. Er hat sich durch sein ungefälliges und unartiges Betragen mehrere der hiesigen Musikfreunde zu Gegnern gemacht, und diese erheben mich, nachdem ich ihnen bei mir etwas vorgespielt habe, bei jeder Gelegenheit auf Kosten Paganini's, um ihm wehe zu thun, was nicht allein sehr ungerecht ist, indem man zwei Künstler von so ganz verschiedener Manier nie in Parallele setzen soll, sondern auch nachtheilig für mich, weil es alle Anhänger und Bewunderer Paganini's zu meinen Gegnern macht. Seine Widersacher haben einen Brief in die Zeitungen einrücken lassen, in welchem sie sagen, dass ich ihnen durch mein Spiel die Manier ihrer Veteranen im Violinspiel, Pugnani und Tartini, zurückgerufen habe, deren grosse und würdevolle Art, die Violine zu behandeln, in Italien ganz verloren gegangen sei und der kleinlichen und kindischen Manier ihrer heutigen Virtuosen habe Platz machen müssen, während die Deutschen und Franzosen diese edle, einfache Spielweise dem Geschmack der neuesten Zeit anzupassen gewusst hätten. Dieser Brief, der ohne mein Wissen in die heutige Zeitung eingerückt ist, wird sicher eher nachtheilig als vortheilhaft für mich beim Publicum wirken, denn die Venetianer sind nun einmal der festen Ueberzeugung, dass Paganini nicht einmal zu erreichen, viel weniger zu übertreffen sei."

„Spohr hatte jedoch bedeutenden Erfolg in Venedig, hat aber Paganini nicht gehört.

Ein römisches Orchester wird weiterhin auf folgende Weise geschildert:

„Da man mir die Erlaubniss verweigerte, in der Zeit des Advents ein öffentliches Concert im Theater zu geben, so war ich genöthigt, dasselbe in einem Privathause ohne öffentliche Ankündigung zu veranstalten. Der Prinz Piombino bewilligte mir dazu einen Saal im Palaste Ruspoli, und der Graf Apponyi, österreichischer Gesandter, verschaffte mir eine bedeutende Anzahl Subscribenten, so dass dies das erste Concert in Italien war, welches mir einen ziemlich bedeutenden Gewinn gebracht hat. Der Eintrittspreis war ein Piaster (beinahe ein Laubthaler); das Orchester, aus den besten Musikern Roms zusammengesetzt, war dessen ungeachtet das schlechteste von allen, die mir bis jetzt in Italien accompagnirt haben. Die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummdreiste Arroganz dieser Menschen geht über alle Beschreibung. Nuancen von *Piano* und *Forte* kennen sie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jeden Ton, so dass ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludirt und einstimmt, als einer harmonischen Musik. Zwar verbat ich mir zu wiederholten Malen jede Note, die nicht in den Stimmen steht, es ist ihnen aber das Verzieren so zur anderen Natur geworden, dass sie es gar nicht lassen können. Der erste Hornist z. B. blies einmal im *Tutti* statt der einfachen Cadenz:



die Clarinetten zu gleicher Zeit andere Ausschmückungen, und nun denke man sich die Figuren der Geigen, die der Componist vorgeschrieben hat, so kann man sich einen Begriff von dem verworrenen Lärm machen, den ein solches Orchester für Musik ausgibt. Dabei sind sie so wenig musicalisch und so ungeübt im Notenlesen, dass wir ein paar Mal beinahe umgeworfen hätten."

Aus Osnabrück.

Den 15. September 1860.

Der hiesige Orchester-Verein, der am 28. künftigen Monats sein erstes Jahresfest begehen wird, beschloss den ersten Jahrgang seiner Productionen heute durch ein öffentliches Concert im Saale der Harmonie. Sein Dasein verdankt derselbe zweifelsohne dem lebendigen Wunsche seiner Mitglieder, einem Mangel zu begegnen, dessen Ursache hier aus naheliegenden Gründen nicht erörtert werden kann. Unsere materiel im Wachsthum begriffene und in musicalischer Beziehung keineswegs verarmte Stadt schien dennoch seit einer bestimmten Reihe von Jahren mit der Gefahr bedroht, reine Orchestermusik ausgeschlossen zu sehen aus dem Bereiche ihrer öffentlichen Winter-Concerte. Es liegt uns nicht daran, zu wissen, ob der Ursprung dieser Thatsache nur theilweise oder ganz allein zu suchen ist in einer dem Vernehmen nach unüberwindlich gewordenen Abneigung der beiden schätzbaren Regiments-Capellen unserer Garnison gegen die Unterordnung unter einen dem Militärstande nicht angehörigen Dirigenten. Dabei soll nicht verschwiegen werden, dass es bei der Aufführung von Vocalsachen mit Orchester-Begleitung gleichwohl niemals an der erwünschten Bereitwilligkeit gemangelt hat, vielleicht aber dennoch an dem ermunternden Erfolg, der nur durch ein häufigeres freiwilliges Zusammenwirken der zerstreuten Kräfte unter einheitlicher Führung zu sichern gewesen wäre. Seitdem die Einigung anscheinend zur Unmöglichkeit geworden, ist leider eine Zeit lang für uns das Orchesterspiel allerdings verbannt gewesen auf die Tribunen des Conversations-Salons und der Garten-Locale. Es darf versichert werden, dass den namhaftesten Habitués unserer eigentlichen Concerträume innerhalb der Stadt nichts zugänglich, ja, nichts bekannt geworden ist von den in Nr. 4 des diesjährigen Jahrgangs dieser Zeitung angemerkten Bemühungen eines hiesigen so genannten „Musik-Vereins“. Desto gewisser ist die gebührende Anerkennung des Umstandes, dass dem unter der bekannten Leitung des Musik-Directors Klein seit vielen Jahren hier die Aufgaben der höheren Vocalmusik cultivirenden Gesang-Verein eine neue Vereinigung fähiger Dilettanten für das gesonderte Fach der Instrumental-Musik unter besonderer Direction mit bescheidenen Ansprüchen und befreundeten Absichten an die Seite getreten ist in dem Orchester-Vereine. Vor einem eingeladenen Zuhörerkreise brachte dieser zu verschiedenen Zeiten bisher verschiedene Orchesterwerke zu Gehör, so namentlich am 16. März d. J. in seinem ersten Concerte die Ouverture zur Weissen Dame von Boieldieu und die *D-dur*-Sinfonie von J. Haydn. Das Programm der letzten Aufführung im ersten Vereinsjahre (den 15. September) ergibt als Hauptgegenstände die Ouverture zu der Felsenmühle von Reissiger, die Introduction zum unterbrochenen Opferfest von Winter und die erste Sinfonie von Beethoven in *C-dur*. Ausserdem brachte der erste Theil des Concertes eine Reproduction des Chors der Gefangenen aus Fidelio, nachdem die Beethoven'sche Oper durch die bekannte Opern-Gesellschaft des Herrn Mewes aus Detmold am Abend des 6. d. Mts. auf dem hiesigen Actien-Theater vorgeführt worden war.

Von diesem Concerte datirt das freie Heraustreten des osnabrücker Orchester-Vereins an das volle Licht der unbeschränkten Oeffentlichkeit. Das Resultat des Abends drängt sich uns zusammen in den Ausdruck der lebendigen Ueberzeugung, dass die milden Zwecke, denen eine Rate des Ertrags zufliessen soll, um so weniger als Vorwand einer milden Ueberredung zur Begünstigung des Unternehmens zu betrachten sind, je günstiger bei dem Statt gehabten frequenten Besuche sich wahrlich ihre Rechnung stellen dürfte. Die thätige Kunstliebe und aufmerksame Theilnahme, die von beiden Kreisen der emsigen Producenten und der zahlreich versammelten Hörer aufgeboten ward, der Zug des wahren Einverständnisses, der gleichsam wie das Band einer glücklichen Familien-Eintracht sich um beide schlang; die der Empfindung Aller gegenwärtige Thatsache, dass hier kein Mitwirkender Miethlings-Arbeit verrichtete, kein Mäcen Almosen gab, musste den Neid zur Desperation und die Hyperkritik zum Schweigen bringen. Sicher gebührt der erste Dank der muthigen Ausdauer, dem aufgeweckten Sinne und der rhythmischen Alacrität der löblichen Direction; müsse dieselbe auf dem betretenen Wege fortfahren, daran zu erinnern und davon zu versichern, dass es eine gute Bürgschaft für die Dauer der erweiterten Mauern einer zum Wachsthum berufenen Stadt von 15- bis 20,000 Einwohnern ist, wenn an den Giebeln ihrer Hallen die Inschrift, wenn in den Soireen ihrer Harmoniesäle die Losung herrscht: *Res severa verum gaudium!*

Osnabrück hat Ursache, die Entstehung, so wie das durch den Erfolg der Uebungen des ersten Vereinsjahres zweifellos gesicherte Gedeihen des Orchester-Vereins zu beglückwünschen und zu schätzen als einen wahrhaften Gewinn, der den Mangel des genussreichen Bildungs-Elementes der reinen Instrumental-Musik in unserer Mitte nicht zum Scheine nur, sondern thatsächlich decken kann. In diesem Sinne vorläufig ganz allgemein das Dasein des Vereins an diesem Orte begrüssend, hoffen wir Gelegenheit zu finden zu künftigen Berichten über dessen fortgesetzte Kundgebungen, mit verdienter Anerkennung jeder individuellen Leistung der Mitglieder und der gewandten,

animirten Leitung des Ensemble. — Die Gesang-Partie des Concertes vom 15. September wurde ausgeführt von der neuen Liedertafel unter ihrem Dirigenten, Musiklehrer Sepp. Dirigent des Orchester-Vereins ist Herr Küchenmeister. *Severe Gaudens.*

Das neue Musik-Institut in Florenz.

Die Regierung von Toscana hat eine Commission ernannt, welche den Zustand der Musikschule, die mit der Akademie der schönen Künste in Florenz verbunden ist, untersuchen soll. Sie besteht aus den Herren Azzolino, Cassamovata, Mariotti und Basevi; der Letztere hat eine kleine Schrift herausgegeben, welche die Vorschläge der Commission enthält.

Was zuerst den Hauptpunkt, die Geldmittel, betrifft, deren man zur Errichtung eines neuen musicalischen Instituts bedarf, so soll zu der bisherigen Summe für die Musikschule die jährliche Ausgabe geschlagen werden, welche zur Besoldung der jetzt aufgehobenen grossherzoglichen Capelle bestimmt war. Indess sollen die Mitglieder dieser Capelle, welche nicht bei der neuen Anstalt beschäftigt werden, Entschädigung erhalten.

Die zweite Section der Akademie der schönen Künste (die erste ist für die zeichnenden Künste bestimmt), welche bisher der Musik gewidmet war, soll davon getrennt werden und ein neues *Istituto musicale* oder eine musicalische Akademie bilden. Sie wird aus wirklichen und aus correspondirenden Mitgliedern bestehen; alle wirklichen Mitglieder müssen Componisten sein und können erst gewählt werden, wenn sie bereits entschiedene Beweise von ihrem Talente gegeben haben.

Mit dieser Akademie wird eine Musikschule verbunden, welche in allen Dingen unter der Leitung eines besonderen Verwaltungsrathes steht, der aus der Mitte der Akademie gewählt wird.

Der Unterricht betrifft: 1. Contrapunkt und Composition, zwei Lehrer. 2. Gesang, drei Lehrer; der erste von ihnen ist zugleich Lehrer der Declamation und der Bildung fürs Theater. 3. Solfeggiren, drei Lehrer. 4. Chorgesang, die bereits genannten Gesanglehrer, welche vorzüglich auf die gute Ausführung der classischen Musik für Kirche und Theater zu sehen haben. 5. Orgelspiel und praktische Orgelbegleitung, ein Lehrer. 6. Fortepiano als Virtuosen-Instrument, ein Lehrer. 7. Fortepiano als Begleitungs-Instrument, ein Lehrer. 8. Violine und Viola, 9. Violoncell und 10. Contrabass, vier Lehrer. 11. Holz-Blasinstrumente, ein Lehrer. 12. Blech-Instrumente, ein Lehrer.

Die Commission sieht die Mängel dieses Planes, namentlich in Bezug auf die Zahl der Lehrer, sehr gut ein, allein sie meint mit Recht, dass Etwas besser als Nichts sei, und rechnet auch auf die Heranziehung von Repetitoren aus den befähigtsten Schülern der Anstalt.

In der Sache selbst zeigt sich die Commission nichts weniger als verblendet über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Italien. Sie erkennt den Verfall der Gesangkunst vollkommen an und empfiehlt desshalb die sorgfältigste Vorsicht bei der Wahl der anzustellenden Gesanglehrer. Ferner sagt sie in ihrem Berichte ausdrücklich: „Die Commission hat die Unwissenheit und, was noch schlimmer ist, die Abneigung vieler Componisten in Betracht der classischen Musik sehr ernst erwogen und ist der Ansicht, dass diese Musik allein im Stande ist, den guten Geschmack wieder neu zu beleben und die Tonkunst vor dem unvermeidlichen Verfall zu retten." Zu diesem Zwecke besonders soll das musicalische Institut jährlich mehrere grosse und kleine Concerte geben. In den grossen wird man classische Compositionen für grosses Orchester und für grosse Chormassen aufführen, die kleineren sind für Kammermusik jeder Art, besonders für Quartette, bestimmt.

Man hofft, dass das neue Institut mit dem Beginn des folgenden Jahres eröffnet werden könne. Es ist erfreulich, dass sich in Florenz mitten unter den unruhigen Zuständen und gährenden politischen und socialen Verhältnissen die ernste Beachtung der Kunst Bahn bricht, und dass man den günstigen Augenblick für Berücksichtigung der Wünsche von Toscana bei der piemontesischen Regierung benutzt, um den classischen Boden aller Künste, die Stadt der Medicis, das Athen von Italien, vor Vernachlässigung zu bewahren.

Die neuen Epochen.

Es freut uns, die Grundsätze, welche wir schon seit zehn Jahren in diesen Blättern vertreten (Rheinische Musik-Zeitung III, Niederrheinische Musik-Zeitung VII Jahrgänge), auch einmal recht entschieden in der wiener „Deutschen Musik-Zeitung" ausgesprochen zu lesen, in deren Nummer 38 eine Beurtheilung, gezeichnet G. W., also beginnt:

„Für die Kunst neue Formen zu erfinden, neue Bahnen zu brechen, die dennoch mit den ewigen, unveränderlichen Gesetzen der Schönheit im vollsten Einklange stehen, dazu sendet das gütige Schicksal schon zur gehörigen Zeit die geeigneten grossen Geister. Sind die alten vollständig erfüllt, vollständig ausgetreten, so dass der rastlos sich bewegende und äussernde Geist durchaus in ihnen

sich eingezwängt und zurückgehalten fühlen muss, so kommt schon von selbst der richtige Genius, der ihm den zur freien Bewegung gehörigen Raum durchbricht und die passende Form aufstellt. So erschien **Bach**, so **Mozart**, so **Beethoven**, als die wahrhafte Nothwendigkeit eingetreten war, der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik ein freies Feld, eine weitere Form zu erobern, damit diese Theile der Kunst mit dem ungestümen Vorwärtsdrängen des Geistes überhaupt Schritt halten konnten. Aber — so wie die Vorsehung den Beginn einer neuen Epoche der Weltgeschichte dem blöden Auge des Menschen verborgen hält (wir empfinden ihn immer erst, wenn wir schon in der Epoche sind, und später nur findet der forschende Geist des Menschen den Anfang und die Ursache heraus, weil er schon lange die Wirkungen verspürt), so wie sie ferner ihr richtiges Werkzeug nie mit der klar ausgesprochenen Absicht an seine grosse Mission gehen lässt: „„Ich will eine neue Epoche begründen!"" — so ist es uns auch nicht verliehen, bestimmen zu können: jetzt ist der Moment da für eine neue Epoche in der Kunst, jetzt ist die Nothwendigkeit eingetreten, neue Formen zu erfinden, neue Bahnen zu brechen! Und eben so haben weder **Bach**, noch **Mozart**, noch **Beethoven** von vorn herein die **Absicht** gehabt, ein neues Zeitalter der Kunst heraufzuführen. Sie wussten es nicht, dass sie die Werkzeuge waren, welche die Vorsehung auserlesen hatte; nur wir Nachkommen, die wir an ihrem Geiste uns erheben, wir können in dem uns gestatteten **Rückblick** erkennen, dass mit ihnen die neue Epoche eintrat.

„Darum ist es nur eitles, hohles Phrasenthum, schauerliche Selbstverblendung, wenn hin und wieder falsche Propheten der Kunstwelt durch sich eine neue Aera aufdisputiren wollen, wenn der in tollster Leidenschaft erzitternde Ehrgeiz vom Zerbrechen der alten Formen träumt, während doch nur die eigene Erfindungs-Armuth ihn verhindert, irgend etwas Erträgliches in den **alten** Formen schaffen zu können. Ihre Werke kommen uns vor wie ein chinesischer Porcellan-Thurm, den der Wahnwitz auf die hehre Majestät eines alten Domes verpflanzen möchte!"

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 4. October. Die Direction der **Gesellschafts-Concerte** hat für den bevorstehenden Winter ein Abonnement auf **zwölf Concerte** im grossen Gürzenichsaale unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn **Ferdinand Hiller** eröffnet, was, wie immer, zahlreiche Theilnahme findet. Das erste Concert wird **Dienstag, den 25. October**, Statt finden.

Der Winter-Cursus im **Conservatorium (Rheinische Musikschule)** unter der Direction des Herrn **F. Hiller** hat Anfangs dieser Woche begonnen.

Crefeld, 29. September. Das gestrige Benefiz-Concert des Herrn Musik-Directors **Herm. Wolff** war so überfüllt, dass ein grosser Theil des Auditoriums kaum Platz finden konnte. Eröffnet wurde das Concert mit dem Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Cello von Schumann, dem unter Nr. 3 Variationen aus dem Streich-Quartette in *D-moll* von Franz Schubert folgten. Beide Stücke gehören in den Rahmen der so genannten Quartett-Soireen, welche in anderen Musikstädten mit den Sinfonie-Concerten erfolgreich concurriren. Schon zu mehreren Malen ist es angeregt worden, dass die classische Kammermusik auch hier eine grössere Vertretung finde, zumal Kräfte dafür zur Genüge anwesend sind. Der lebhafte Beifall, der eben sowohl dem herrlichen Schumann'schen Quintette und den zarten Tonmalereien von Schubert, als der trefflichen, schwunghaften Ausführung selbst galt, dürfte vielleicht Veranlassung zur Realisirung dieses Wunsches geben. Fräul. Marie Büschgens bewährte sich wiederum an diesem Abende als eine schätzenswerthe Sängerin durch den Vortrag einer Arie von Mendelssohn, zweier Lieder von Schumann und zuletzt der Partie des Hannchen in den „Jahreszeiten". Wie bei früherem Auftreten, so war auch dieses Mal der der jungen Dame gespendete Beifall ein allgemeiner und lebhafter. Herr F. **Seiss** aus Barmen bereicherte das Programm mit einer „eigenen" Phantasie für Violine, die der junge Virtuose ausgezeichnet in Technik und Vortrag spielte. Den Schluss des ersten Theiles bildete eine Composition für Solo und Chor von dem genialen **Max Bruch** aus Köln, „Die Birken und die Erlen". Die kleine Tondichtung erfreut sich einer seltenen Frische, ein gewisser Duft athmet uns aus derselben entgegen, der unwillkürlich berauscht, wobei wir nur bedauern, dass dieser süsse Rausch so kurz, eben weil die Composition zu rasch sich abwickelt. Der Sommer und Herbst aus den unvergänglich, ewig frischen „Jahreszeiten" beschloss das Concert; die Ausführung war eine durchaus gelungene.

Spaa. Vor Kurzem wurde hier die Einweihung der neuen „Promenade Meyerbeer" gefeiert. Der Vorschlag zur Taufe ging von Servais in folgenden Worten aus: „Unter den gefeierten Besuchern, welche unsere Stadt mit ihrer Gegenwart beehren, ist keiner, der treuer zu uns gehalten hätte, keiner, der von einem allgemeineren Ruhme umgeben wäre, als Meyerbeer, einer der grössten Künstler unserer Zeit. Während der zweiunddreissig Jahre, als der berühmte Meister nach Spaa gekommen, haben unsere Berge, für die er so eingenommen ist, ihn zu mehr als Einem jener Gesänge begeistert, welche das Entzücken der musicalischen Welt bilden. Wir mögen daher ohne Wagniss das Recht in Anspruch nehmen, diesen glänzenden Genius in gewissem Betracht den Unsrigen zu nennen; denn es ist allgemein bekannt, dass unter seinen Compositionen, von dem volksthümlichen und ewig jungen „Robert" bis zu seiner letzten Schöpfung „*Le Pardon de Ploërmel*" nicht Eine ist, die nicht bei uns gekeimt oder sich entwickelt hat. Die „Promenade Meyerbeer" wird uns bei jedem Schritte die Werke des grossen Meisters in das Gedächtniss zurückrufen: auf dem einen Platze die Ruhestätte der Alice, auf dem anderen Bertram's Brücke, weiter hinauf die Cascade von Ploërmel u. s. w. Dieses von der Natur selbst aufgerichtete Denkmal wird nicht das Schicksal mancher anderen erleiden; weit entfernt, von den Unbilden der Zeit zu leiden, wird es sich des Vortheils erfreuen, heran zu wachsen und sich jeden Frühling mit neuem Grün zu bedecken; es wird der ewig schönen Musik Meyerbeer's gleichen." — Der Gemeinderath nahm den Vorschlag einstimmig an.

Salzburg. Das Fest-Concert, welches das hiesige Mozarteum und der Dom-Musikverein seit einigen Jahren zur Feier des Geburtstages des Kaisers zu geben pflegt, fand auch diesmal am Vorabende in der *Aula academica* Statt. Das Programm war: I. Abtheilung. 1) Volkshymne; 2) Ouverture zu Don Juan von W. A. Mo-

zart; 3) Achtes Concert für die Violine von L. Spohr, vorgetragen von Herrn A. Bennewitz; 4) Octett aus dem Oratorium „Elias" von Felix Mendelssohn-Bartholdy; 5) Concert für Pianoforte von C. M. von Weber, vorgetragen von Herrn J. Dachs. II. Abtheilung. 6) Grosse C-Ouverture von L. van Beethoven; 7) „Zigeunerleben", Chor mit Clavierbegleitung von Rob Schumann; 8) Concert in *E-dur* für Violine von H Vieuxtemps, vorgetragen von Herrn A. Bennewitz; 9) Der 42. Psalm von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Das Mozarteums-Orchester bewährte seine Tüchtigkeit unter der Leitung des Capellmeisters Taux neuerdings. Wer die Verhältnisse dieses Musikkörpers, die hier und da mangelhaften Kräfte desselben näher kennt, muss sich in der That wundern, eine solche Leistung zu hören. In Herrn Bennewitz, Violinisten aus Prag, lernten wir einen sehr schätzenswerthen Künstler kennen, der ungemein rein, mit grosser technischer Fertigkeit und ausreichender Sicherheit spielt, womit ihm das Zarte, Empfindungsvolle besonders gelingt; dabei zeichnet sich seine Haltung, Behandlung, elegante Bogenführung besonders aus und lässt nichts zu wünschen übrig, als mehr Kraft. Das Comite des Vereins hat Herrn Bennewitz für das Institut als Concertmeister gewonnen. (W. M.-Z.)

London. Am 20. August stand im Parlamentssaale eine Motion an der Tagesordnung, welche das „Künstlerleben" betraf, nämlich eine Steuererhöhung der wandernden Schauspieler-Truppen, Gymnastiker, Akrobaten, See-Ungeheuer-Aussteller und Curiositäten- und Raritäten-Cabinet-Inhaber — lauter Leute, die auf den Künstlernamen stolz sind. Sonderbarer Weise waren alle diese bisher unbesteuert, und Herr Gladstone, der Angesichts der gewaltigen Rüstungen Geld braucht, nahm keinen Anstand, das Publicum, welches gern sieht und hört, durch eine neue Auflage in Mitleidenschaft zu ziehen. Das Publicum seinerseits macht keine Miene, gegen diesen „Vandalismus der Kunst" zu protestiren, wohl aber fanden es die genannten „Künstler" selbst an der Zeit, in einem langen, dicken Memorandum dem Minister Vorstellungen zu machen und ihn zur Zurücknahme seiner harten Maassregel zu bestimmen, da sonst die „Kunst Englands Schiffbruch leiden" müsse! Es ging aus dem Ganzen hervor, dass England 188 wandernde Schauspieler-Truppen habe, und dass nahe an 4000 Personen mit dem Thespiskarren durchs Land ziehen und Flecken, Dörfer, ja, ganze Grafschaften unsicher machen, und dass die Concurrenz dieser „Künstler" oft zu blutigen Fehden Anlass gebe. Die Zahl der Gaukler wird auf 800 berechnet, Gymnastiker gibt es noch mehr. Die „Künstler" sind der Ansicht, dass eine Erhöhung der Eintrittspreise sie ums Brod bringen müsse, da das Publicum in den letzten Jahren ohnedies nur sehr wenig Neigung für die Kunst verrathen habe und eine Besteuerung der Dienstmägde, der Kinder armer Leute, Matrosen u. s. w. eine offene „Rechtsverletzung" sei und den einzigen geistigen Genuss diesen Leuten entziehe. Der Herr Schatzkanzler ist allerdings einer anderen Ansicht, und er lässt nicht undeutlich durchblicken, dass eine Besteuerung, welche eine Verminderung dieser Gewerbe zur Folge haben würde, eben so der Sittlichkeit als dem Staatsschatze nützen würde

---

Stockholm. Die Anzahl der Concerte war im Reste der Saison, namentlich während der Krönungszeit, ungewöhnlich gross. Ausser Ole Bull und Vieuxtemps, welche einen Sturm der Begeisterung erweckten, gaben der ausgezeichnete Baritonist Willmann, Amalia Wallin, Herr Hof-Capellmeister Vincenz Lachner, die Pianisten Hilde Tegerström und Clara Magnus Concerte, und endlich der Bassist Strandberg ein grosses Kirchen-Concert. In einem dieser Concerte sang die sechszehnjährige werdende „Jenny Lind", Christina Nielsson, ein Bauernmädchen, welche durch Beiträge vieler Kunstfreunde für eine künftige Ruhmes-Laufbahn erzogen wird, zur grossen Genugthuung ihrer Gönner. In Lachner's Concerte spielte seine Tochter Julie Beethoven's Concert in *C-moll*; der übrige gewählte Inhalt des Concertes bestand aus Lachner's Ouverture zu „Loreley", Beethoven's „*Symphonia eroica*" und Mozart's Quintett aus „*Cosi fan tutte*".

Herr Wilhelm Popp, Hof-Pianist Sr. Hoheit des Herzogs zu Sachsen Coburg-Gotha, ersucht uns, in Bezug auf das „Eingesandt" des Herrn B. Friedel in Nr. 33 d. Bl. zu erklären, dass ihm das angezogene Lied von G. Preyer, Op. 64, gänzlich unbekannt gewesen, als er sein Lied Op. 182 geschrieben, und dass er jenes erst jetzt zu Gesicht bekommen habe. Zugleich benachrichtigt er uns, „dass seine Compositionen grösstentheils in der Schul-Buchhandlung zu Langensalza erschienen und desswegen wenig in den Buchhandel gekommen seien." — Eine „Geschichte der Musik", die Herr Popp geschrieben hat, ist uns unbekannt geblieben.

Die Redaction.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 42. **KÖLN, 13. October 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Die Musik in der katholischen Kirche.

II.

(S. s. Nr. 41.)

Eine andere Schrift, welche denselben hochwichtigen Gegenstand — die katholische Kirchenmusik — behandelt, kommt von dem Osten Deutschlands her, während Oberhoffer's „Harmonielehre" u. s. w., die wir in Nr. 41 besprochen, am äussersten Westen ihren Ursprung hat — ein Beweis, wie sich überall in Deutschland das Bedürfniss einer Reform auf diesem Gebiete geltend macht und zu Bestrebungen anregt, durch praktische Vorschläge und theoretische Hülfsmittel sie zweckmässig zu fördern.

Die Schrift, mit welcher sich dieser zweite Artikel beschäftigen soll, ist zwar nur von mässigem Umfange, allein sie enthält in ihrer ersten Hälfte sowohl interessante Notizen über die Zustände der Kirchenmusik in Oesterreich und namentlich in Böhmen, als Vorschläge zur Abhülfe derselben und zur Wiederherstellung eines würdigen Antheils der Musik am Gottesdienste, welche wegen ihres vermittelnden Charakters sich wohl am ersten zu praktischer Ausführung eignen dürften. Ihr Titel ist:

> Jos. Proksch (Director einer Musik-Bildungsanstalt zu Prag), Aphorismen über katholische Kirchenmusik, nebst einem geschichtlichen Ueberblicke des Gregorianischen Choralgesanges. Prag, bei Karl Bellmann. 1858. 88 S. gr. 8.

Das Wesentliche des Schriftchens enthalten die ersten 47 Seiten in den Abschnitten: „Der Gregorianische Gesang und die Figural-Musik" — „Der gegenwärtige Zustand der Kirchenmusik und seine Ursachen" — „Die Orgel und das Orgelspiel" — „Ueber die Mittel, durch welche die Wiederherstellung einer wahren Kirchenmusik sich bewirken liesse".

Diesen Abschnitten folgt ein (in Kürze historisch-biographisches) Verzeichniss der älteren und neueren Kirchen-Componisten und ein zweites von guten Compositionen und Schriften für und über Kirchenmusik. Beide machen keinen anderen Anspruch als den eines Beitrags zu weiterer Verbreitung der Kenntniss der besten Werke und Hülfsmittel.

Der erstgenannte Abschnitt gibt einen Ueberblick über den allmählichen Verfall des katholischen Choralgesanges. Beiläufig bemerken wir, dass sich der Verfasser irrt, wenn er die französische Benennung desselben *plein chant* schreibt und als „vollen Gesang wegen der gleichen Gattung der Töne" erklärt; es muss heissen *plain chant*, d. i. *cantus planus* (nicht *plenus*) im Gegensatz zum mensurirten und figurirten Gesange, wie der Verfasser selbst in der Sache ganz richtig bemerkt.

Der zweite Abschnitt (im Buche der III., da eine kurze Einleitung mit I. bezeichnet ist) bespricht den Charakter der neueren Kirchen-Compositionen und enthält die bekannten und keineswegs unbegründeten Vorwürfe, die ihnen zu machen sind. Jedoch beurtheilt der Verfasser die Sache vorurtheilsfrei und durchaus nicht ascetisch und zelotisch; er eifert wohl, aber nur gegen die Extreme, und darin zeichnet er sich vortheilhaft vor manchen anderen seiner Gesinnungsgenossen aus, die das Kind mit dem Bade ausschütten und in fanatischer Starrgläubigkeit den Bannstrahl über die ganze Tonkunst in der Kirche schleudern.

Er vermisst unter Anderem in den meisten modernen Messen wahrhaft polyphone Sätze und erklärt diesen Mangel ganz richtig aus dem Wesen der neueren Musik, „welcher die Erweiterung der Kunst einen ungemein grösseren Spielraum für den Ausdruck der kleinsten Regungen und individuellsten Nuancen des Gefühlslebens eröffnet habe." Er fährt dann fort:

„Und in der That liegt in diesem particularistischen Eingehen auf die individuellsten, subjectivsten Gemüthsstimmungen eine charakteristische Eigenthümlichkeit der

neueren Musik, so wie andererseits diese Richtung, sobald sie einmal eingeschlagen war, sich immer mehr ausbilden musste, da das Gefühlsleben in dem Maasse sich mit desto capriciöseren Forderungen an die Musik wandte, je mehr die Möglichkeit gegeben schien, durch sie zu einem entsprechenden Ausdrucke zu gelangen. Diese Möglichkeit fand sich einerseits in der Schmiegsamkeit der chromatischen und melismatischen Elemente der Tonbildung, andererseits in der erweiterten und verfeinerten Gliederung des Rhythmus, der nothwendig aus seiner früheren Einfachheit im Chorale und Contrapunkte heraustreten und zu mannigfaltigeren und complicirteren Formen sich entwickeln musste, damit die melodische Conception fortan möglichst frei und ungebunden nach ihren eigenen Pulsschlägen sich fortspinnen könne.

„Indem nun durch die moderne künstliche Ausbildung des rhythmischen Theiles der Musik der langsame gleichförmige Gang des Chorals und die systematische Gebundenheit des Contrapunktes in eine Mannigfaltigkeit kleiner rhythmischer Unterschiede sich auflös'te, musste noch eine andere wichtige Folge sich ergeben. Denn das nun entstehende bunte Gemenge differenter Rhythmen liess sich nicht leicht auf viele Stimmen vertheilen, sondern musste mehr auf eine der Hauptstimmen sich zurückziehen, welche sodann als melodieführende Oberstimme auftritt, eine Rolle, die gewöhnlich dem Sopran oder der ersten Geige zu Theil wird.

„Für die Opernmusik war diese Entwicklung der Monodie allerdings ein unschätzbarer Gewinn, da die dramatisch-musicalische Darstellung ohne diese neue Gestaltung sich niemals zu ihrer dermaligen Höhe hätte erheben können. Dadurch aber ist keineswegs ausgeschlossen, dass die an sich höchst werthvolle Vervollkommnung des Melodiösen alsogleich sich verderblich erwies, sobald sie auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik sich geltend machte, ja, in diesem vollends zur Herrschaft gelangte.

„Dass aber dieses in der That der Fall ist, lässt sich nicht bestreiten, wiewohl vielleicht Manchem auf den ersten Blick scheinen dürfte, als trügen unsere Messen, weil vierstimmig, vermöge dieser harmonischen Construction doch ein contrapunktisches Wesen an sich.

„Allein das Charakteristische des modernen vierstimmigen Satzes liegt gerade darin, dass er vom Princip der Melodie durch und durch beherrscht wird, so dass alle Stimmen in eine unterschiedslose harmonische Masse zusammenrinnen. Vergleichen wir nur einmal, um uns dies lebendig zu vergegenwärtigen, einen Händel'schen Chor, etwa das Halleluja im „Messias" mit einem *Kyrie* oder *Benedictus* in irgend einer unserer modernen Messen u. s. w.

„Was nun an gediegener contrapunktischer Conception unseren Componisten abgeht, das suchen sie durch pikante Mittel zu ersetzen, nämlich durch den Reiz des Rhythmus, durch üppige Instrumentation u. s. w. — Wie aber, wird man uns einwenden, besitzen wir denn nicht eine bedeutende Zahl von Kirchen-Compositionen, mitunter auch von würdigen Meistern, die eine Fülle künstlich contrapunktischer Sätze, Fugen, Canons und thematischer Verknüpfungen enthalten?

„Wir stellen diese Thatsache nicht in Abrede und sind gern bereit, das Echte und Gediegene überall anzuerkennen, aus welcher Zeit es uns immer entgegentrete."

Der Abschnitt (IV.) über das Orgelspiel enthält sehr freimüthige und allerdings betrübende Bemerkungen. So heisst es z. B. S. 28:

„Wir nehmen keinen Anstand, zu behaupten, dass kein Theil der musicalischen Kunst mehr im Argen liege, als das Orgelspiel, namentlich in katholischen Ländern.

„Diese Entartung und Verwahrlosung tritt uns vornehmlich in drei Punkten entgegen: erstens in dem schlechten Zustande der meisten Orgeln; zweitens in den mangelhaften Anstalten für den Orgel-Unterricht und der daraus sich ergebenden Unkenntniss in der Behandlung des Instrumentes; endlich drittens in der Art und Weise, wie bei der Anwendung des Orgelspiels während des Gottesdienstes verfahren wird.

„Wie wenig man bei uns auf den Bau guter Orgeln, auf die nöthige Reparatur und den zeitgemässen Umbau alter Orgeln verwendet, ist bekannt und oft genug beklagt worden; am mangelhaftesten sind die Pedal-Tastaturen. So fanden sich z. B. in ganz Böhmen im Jahre 1857 kaum ein Dutzend Orgeln, die eine vollständige Pedal-Tastatur mit den gesammten Tönen der tieferen Octave besassen.

„Abt Vogler sagt irgendwo: In Böhmen haben die Orgeln achtzehn Pedaltasten fürs Auge und zwölf Töne fürs Ohr, dazu die so genannte kurze Octave von Lilliput.

„Wie kann bei so mangelhaften Orgeln je an ein obligates Pedalspiel, wie es die Orgelwerke des grossen Seb. Bach erfordern, gedacht werden?

„Während man zuweilen viel für die Ausstattung und Ausschmückung der Kirche verwendet, geschieht für die Orgel und überhaupt für die Anschaffung guter Chor-Instrumente das Wenigste.

„Was zweitens die Anstalten zur Erlernung des Orgelspiels betrifft, so wird wohl auch in den österreichischen Staaten hier und da etwas dafür gethan. Es bestehen nämlich Kirchenmusik-Vereine, Orgelschulen, Schullehrer-Seminarien u. s. w., in welchen man bestrebt ist, nach Kräften so Manches für die Heranbildung junger

Organisten zu thun*), allein im Allgemeinen bleibt noch gar viel zu wünschen übrig, denn es gebricht diesen Vereinen und Schulen vor Allem an reger Theilnahme und an kräftiger Unterstützung von Seiten der hohen und höchsten Behörden wie des musicalischen Publicums im Grossen, und eben desshalb auch an den erforderlichen pecuniären Mitteln; damit hängt ferner der Mangel an tüchtigen Lehrern zusammen, die eine gründliche Schule bei einem anerkannt würdigen Orgelkünstler durchgemacht hätten und dort in den Stand gesetzt worden wären, ihre Kunst nach den Resultaten der neuesten Fortschritte auszuüben.

„Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die katholischen Organisten hinter den protestantischen, namentlich in neuerer Zeit, weit zurückgeblieben sind. Die Ursache dieser Erscheinung ist wohl zum Theil darin zu suchen, dass bei den Protestanten Choralgesang und Orgelspiel einen Haupt-Bestandtheil des Gottesdienstes ausmachen und in einem viel entscheidenderen Verhältnisse zu diesem stehen, als bei uns, wesshalb auf die Bildung der Organisten und auf gute Orgeln dort auch mehr gesehen werden musste.

„Was daher die Art und Weise der Behandlung oder die Methode des Orgelspiels betrifft, so ist es geradezu dahin gekommen, dass wir mit wenig Ausnahme**) bei den Protestanten in die Schule gehen möchten, wie das schon aus der sehr reichhaltigen Orgel-Literatur derselben sich erkennen lässt.

„Wir erinnern hier nur an einige der berühmtesten Organisten neuerer Zeit, z. B. an J. C. Rink, A. Hesse, E. Köhler, Brosig, L. Thiele, C. F. Becker, W. Bach, Schneider, F. Kühmstedt, A. Klengel, Ritter, Winterberg und Andere."

Als Mittel (Abschnitt V.) zur Wiederherstellung einer wahren Kirchenmusik verlangt der Verfasser zuvörderst die zweckmässige musicalische Bildung nicht nur der Lehrer, Chor-Dirigenten und Organisten, sondern auch der Geistlichen. „In früheren Jahrhunderten", sagt er, „ist der katholische Kirchengesang vorzüglich durch die Geistlichen gepflegt und ausgebildet worden; wenn er in neuerer Zeit verunstaltet und verweltlicht wurde, so kann man den Clerus zum mindesten nicht von aller Verantwortung freisprechen. Der Clerus wird es daher auch sein, von dem man eine Reform des Kirchengesanges zunächst beanspruchen darf und muss. Er wird jedoch diese Verpflichtung nur dann erfüllen können, wenn er im Besitze der erforderlichen musicalischen Bildung ist. Dies aber zu erstreben, ist nur in den geistlichen Lehranstalten möglich. Der beste Grund hierzu liesse sich in den Knaben-Seminarien legen, von denen man mit Recht eine entsprechende Heranziehung zum geistlichen Stande erwartet. Bis jetzt ist für die musicalische Ausbildung der Geistlichen wenig geschehen. Dass hin und wieder Einzelne, durch besondere Verhältnisse begünstigt, eine Ausnahme machen, ist eben nur zufällig und kann nicht in Anschlag gebracht werden; die Mehrzahl bleibt in musicalischer Beziehung vernachlässigt. Der Geistliche selbst muss in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger auftreten, er hat die Oberaufsicht über die Kirchenmusik, den Volksgesang und das Orgelspiel. Hieraus ergibt sich das Maass der musicalischen Qualification, welche jeder Geistliche besitzen sollte."

Sodann fordert der Verfasser Wiederherstellung des Volksgesanges in der üblichen Landessprache.

„In der ersten Blüthezeit der Kirche entstand neben der Hymnologie der Choralgesang. Nach und nach bildete sich die Psalmodie aus, bis aus ihr das religiöse Volkslied hervorging. So nahm das Volk, die christliche Gemeinde, nach Maassgabe der Befähigung Theil am Gesange. Ganz besonders wurde das gottesdienstliche Volkslied durch die Reformation gefördert.

„In den Historisch-Politischen Blättern wurde einmal nicht unpassend bemerkt: Man sang sich in die Reformation hinein. Die Reformatoren betrachteten den Gesang als eines ihrer vorzüglichsten Mittel, das Volk für ihre Zwecke zu gewinnen, während man katholischerseits dieses Feld zu lange brach liegen liess.

„Es wird daher, wenn es überhaupt mit der katholischen Kirchenmusik besser werden soll, der Choralgesang der Gemeinde neu zu beleben und zu fördern sein. Zu diesem Ende bedürfen wir vor Allem echt katholischer Gesangbücher. Es existiren zwar deren bereits eine grosse Anzahl und mitunter treffliche Arbeiten, z. B. das dresdener, freiburger, breslauer, kölnische, münsterische, ferner die Auswahl der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit: *Cantica spiritualia*, München, 1845; aber in unserem Vaterlande Böhmen haben wir noch immer kein allgemein von der Kirche anerkanntes Gesangbuch.

„Die allgemeinere Wiederaufnahme und Verbreitung des altkatholischen Kirchengesanges dürfte allerdings für den Anfang dadurch erschwert werden, dass er nicht ohne Unterbrechung aus den vergangenen Jahrhunderten sich fortgepflanzt hat, sondern allmählich von der Instrumental-

*) Nicht unerwähnt darf hier die Organistenschule bleiben, welche der Kirchenmusik-Verein in Prag um das Jahr 1830 ins Leben gerufen und an welcher Anstalt seit 1840 der rühmlichst bekannte C. Pitsch († 12 Juni 1858) als Director und Lehrer wirkte. Diese Anstalt erfreut sich eines sehr segensreichen Gedeihens für die Heranbildung junger Organisten.

**) Rühmliche Erwähnung unter den vaterländischen Organisten katholischer Religion verdienen J. Krejci und C. Pitsch in Prag und A. Proksch in Reichenberg.

und Figuralmusik zurückgedrängt wurde, und endlich in der neueren Zeit fast gänzlich erloschen ist. Daher kam es ja auch, dass unsere Zeit in der Herausgabe von Gesangbüchern weit gegen die früheren Jahrhunderte zurücksteht, ja, dass es zu den Seltenheiten gehört, wenn hier und da einmal ein katholisches Gesangbuch erscheint, während bei den Protestanten eine ungemein reiche Literatur in diesem Zweige sich entwickelt und erhalten hat.

„Um so mehr müsste man vor dem Missgriffe auf seiner Hut sein, der theilweise schon bei der Abfassung des leitmeritzer Diözesan-Gesangbuches begangen wurde, dass man nämlich so gern neue Lieder produciren und sie dem Volke aufdringen mag.

„Es gibt hier nur Einen Weg zu verfolgen, nämlich das im Volke bereits vorhanden gewesene Material, welches uns nachgerade abhanden kam, aus dem Staube der Bibliotheken hervorzusuchen und jene längst verklungenen Stimmen einer glaubens- und liederkräftigen Zeit wieder zu erwecken. So würde ein historischer Boden gewonnen, auf dem sich der rechte, den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Volksgesang gedeihlich entwickeln könnte. Es versteht sich von selbst, dass hiermit nicht bloss die einfache Rückkehr zum Alten, ob auch noch so Veralteten, unbedingt anempfohlen werden soll. Ein Gesangbuch des sechszehnten oder siebenzehnten Jahrhunderts, und wäre es auch seinem Zeitalter noch so neu erschienen, würde unmöglich dem Geschmacke unserer Zeit ganz zusagen."

Es werden darauf Vorschläge über zeitgemässe Veränderungen, Harmonisirung u. s. w. gemacht, und namentlich in Bezug auf letztere gesagt:

„Auch in dieser Hinsicht haben uns die Protestanten bei Weitem übertroffen. Wir erinnern hier nur an die meisterhaften Harmonisirungen eines J. S. Bach, Graun, Hiller, Fischer, Umbreit, Natorp, Schneider, Marx, Becker u. s. w., während wir in den katholischen Liedersammlungen nur ausnahmsweise zweckmässige Harmonisirungen antreffen."

Ferner wünscht der Verfasser neben dem Choralgesange des Volkes die Vertretung des kunstmässigen Gesanges durch einen Kirchen-Sängerchor. Dieser würde es dahin bringen, dass das Volk wieder dahin käme, einen grösseren Antheil am regelmässigen gottesdienstlichen Gesange zu nehmen*), und dass also Choral, Lied und vierstimmiger Chorgesang die Hauptmittel der Musik zur Unterstützung und Verherrlichung des Gottesdienstes sein würden.

*) „Ein beachtenswerther Anfang wurde vom Dom-Capellmeister Joh. N. Skraup in Prag (gegenwärtig in Rotterdam) mit seiner „Volksmesse" gemacht, in welcher die Gemeinde den *Cantus firmus* im Unisono zu singen hat." Anm. d. Verf. S. 41.

Was nun endlich die vielfach beregte Frage über die Anwendung der Orchester-Instrumente in der Kirche betrifft, so eifert der Verfasser auch hier besonders nur gegen die Extreme, und diese scheinen freilich im Südosten von Deutschland entsetzliche Auswüchse zu treiben. Denn es heisst S. 42:

„Gebet der Kirche, was ihr gebührt, eine echte *Musica sacra,* und hinaus mit dem vielen Instrumental-Getöse, mit dem Trompetengeschmetter und Paukengewirbel, die so oft das Heilige profaniren! Was soll man erst aber zu den schmetternden Intraden der Trompeten und Pauken, dem häufigen Tuschblasen sagen, als gelte es Toaste auszubringen? Keinen Celebranten lässt man dem Altare nahen oder von ihm sich entfernen, ohne dass er von einer Fanfare begleitet wird! Und so geht der Lärm fort durch alle Haupttheile der Messe, durch das *Gloria, Credo, Sanctus,* sogar bis in die Wandlung hinein wird getrommelt und geschmettert, zumal wenn ein junger Priester seine Primiz-Messe feiert. Ja, selbst die reumüthige Zerknirschung des *Agnus Dei* glaubt man durch Donnergetöse entsprechend auszudrücken. So bilden Kriegs-Instrumente die Scala, an welcher der Wärmegrad unserer Theilnahme an den Festen des Friedens gemessen wird, und selbst Prolog und Epilog der Predigt, des Gotteswortes, bleiben vor ähnlichem Heidenlärm nicht verschont.

„Wie aber, wird man uns einwenden, sollen denn alle Instrumente aus der Kirche verbannt werden? Keineswegs. Wir eifern nur gegen den Missbrauch und die Uebertreibung, gegen die den Zweck entweihende Anwendung dieser Mittel. Es mögen immerhin Instrumente in der Kirche geduldet werden, aber unter der Bedingung, dass sie sich jederzeit dem Gesange unterordnen, niemals vorherrschend oder obligat auftreten, sondern stets den Singstimmen nur zur Unterstützung und Begleitung dienen. Für diesen Zweck langt man nächst der Orgel mit einem Streich-Quartett und einigen bescheidenen Blas-Instrumenten vollkommen aus. Um so gewisser wird man daher eine bescheidene Instrumental-Begleitung in vielen Fällen zulässig und sogar nothwendig finden, wenn der Sängerchor nicht ein besonders eingeschulter ist, obwohl es immer am wünschenswerthesten bliebe, in allen grösseren Kirchen einen möglichst vollzähligen und ausgebildeten Sängerchor zu besitzen.

„Um ferner noch eine würdige Abwechslung in die gottesdienstliche Musik zu bringen, liessen sich einige Stücke, z. B. das Graduale und Offertorium, von Singstimmen mit Instrumental-Begleitung vortragen.

„Es ist hohe Zeit, allen den hier gerügten Missbräuchen nachdrücklichst entgegen zu treten und es nicht länger zu dulden, dass der Gottesdienst durch das vulgäre Getändel der Organisten, durch das plumpe Geschrei der

Chorsänger oder durch die Aufdringlichkeit des modernen Virtuosenthums in Gesang und Instrumental-Musik geschändet werde. Vornehmlich wäre aber einmal Ernst zu machen mit der Abstellung des frechen Musicirens während der Wandlung. Man sollte meinen, es verstünde sich von selbst, dass diesem erhabensten Momente gegenüber vor Allem Schweigen sich gezieme, da auch die vollendetste Menschenkunst nichts ihm hinzuzufügen, sondern nur ihn zu stören vermag."

Wir scheiden von dem Büchlein mit aufrichtiger Hochachtung für den Verfasser, der den gläubig-kirchlichen Sinn mit der Achtung vor der Würde und der erhebenden Wirksamkeit der Tonkunst beim Gottesdienste vereinigt, und wünschen seinen Bestrebungen den besten Erfolg*).

L. B.

Beurtheilungen.

Für Kammermusik.

Es ist stets erfreulich, jüngeren Talenten auf dem Gebiete der Composition für Kammermusik zu begegnen; es ist dies immer der Beweis eines Strebens, das die Würde der Tonkunst anerkennt und der vollendetsten Gattung der reinen Musik, im Gegensatz zu der angewandten, welche Texte oder gar Programme zur Unterlage bedarf, huldigt. Sieht man die neueren Verlags-Verzeichnisse durch, so scheint es, als sollte die Musik in gehaltlosen Gesellschaftsstücken, Tänzen, flachen Bearbeitungen flacher und frivoler Opern-Melodieen, Liedern und Liederchen u. s. w. aufgeh n. Trauriges Loos der edelsten Muse, die von ihren eigenen — so genannten — Priestern gezwungen wird, mit der Menge zu liebäugeln und der Mode zu fröhnen! Um so mehr Anerkennung verdienen diejenigen Musik-Verleger, welche das höhere Streben in der Composition unterstützen und Werke veröffentlichen, bei denen sie nicht auf die Abnehmer, welche — leider übermässig zahlreich — nur den Markt der Flitterwaaren besuchen, rechnen können.

Zu diesen Bemerkungen veranlassen uns folgende Werke von **A. Jadassohn, Woldemar Bargiel** und **Max Bruch**.

1. **A. Jadassohn**, Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 10. **M. Hauptmann** gewidmet. Breslau, bei Leuckart. Preis 2⅓ Thlr.

Schon die Widmung lässt erwarten, dass der Componist einem so berühmten Tonmeister nur ein Werk zugeeignet haben wird, das dessen würdig ist. Indessen täuscht der Schaffende sich leicht über seine Schöpfung, und die Kritik darf sich dadurch nicht bestechen lassen. Ich habe dieses Quartett nach den Gesetzen der Kunstlehre geprüft und — was leider bei den Kritikern von Handwerk, welche die Werke dutzendweise nur nach dem Durchlesen oder gar Durchblättern beurtheilen, häufig nicht der Fall ist — gehört und wieder gehört, und das Hören ist doch wahrlich bei aller Musik die Hauptsache. Danach spreche ich mein Urtheil in gutem Glauben dahin aus, dass Jadassohn's Arbeit zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Dauert er aus auf dem mit vielem Glück betretenen Wege, vertieft er sich immer ernster in das Studium der bekannten Meister dieser Gattung, schafft er ohne übereilte Hast weiter, prüft er das Fertige mit Gewissenhaftigkeit, ruft er das Urtheil bewährter Kenner und nicht bloss jugendlicher Freunde und Bewunderer zu Rathe, studirt er den Charakter der Saiten-Instrumente noch besser, erwirbt er sich stets grössere Freiheit in geistvoller Handhabung der contrapunktischen Formen, so wird er als einer von denjenigen genannt werden, die das jetzt viel zu wenig cultivirte Quartett zu neuer Blüthe gebracht haben.

Zwei neuere kleinere Sachen: *Trois petits Morceaux pour le Violon avec Piano*, Op. 18, und: *Trois Valses pour le Pianoforte*, Op. 22, sind als Salonstücke freilich nicht eben tief, das erstere melodisch und gesangmässig, das letztere schon etwas verkünstelt.

2. **Woldemar Bargiel**: Trio II. für Pianoforte, Violine und Violoncell. **Julius Rietz** gewidmet. Op. 20. Preis 3 Thlr.

Diese tüchtige Arbeit bekundet das eingehendste Studium der Beethoven'schen und Mendelssohn'schen Trio's. Die thematische Arbeit verräth eine genaue Bekanntschaft mit den tausendfachen Geheimnissen dieser vielgepriesenen, aber selten in neueren Werken anzutreffenden Kunst. Dabei ist der Charakter der einzelnen Instrumente gut gewahrt, es ist keinem etwas zugemuthet, was ihm nicht passte. Das Ensemble ist wirksam und erhebt sich bisweilen so, dass es eine Begeisterung verräth, die sich dem Zuhörer unwillkürlich mittheilt. Die Ausführung fordert nicht ungewöhnliche Fertigkeiten, einiger Maassen geübte Kräfte können das Trio vorführen; nur wird der Erfolg sich erst dann bestätigen, wenn es mit grosser Präcision und ästhetischer Feinheit vorgetragen wird. Den meisten Beifall werden vielleicht das Adagio und das Scherzo gewinnen; den ersten und den vierten Satz muss man jedenfalls öfter hören, um gewisse Wendungen u. s. w. minder auffallend zu finden. Uebrigens kann ich nur für W. Bargiel wiederholen, was ich oben bei Nr. 1 gesagt habe. Auch er hat jedenfalls eine Zukunft; es wird von ihm abhangen, ob es eine dauernde oder eine mit der Mode verrauschende sein wird. — Noch liegen mir von ihm vor:

---

*) Uebrigens vergleiche man die trefflichen Aufsätze: „Die heilige Tonkunst" von Dr. Ed. Krüger in diesen Blättern, Jahrgang VI. (1858), Nr. 11, 13, 14 und 15.

W. Bargiel, Scherzo für Pianoforte. Op. 13. Preis 25 Sgr.

— — **Phantasie** Nr. III. für Pianoforte. Op. 19. Preis 1 Thlr. 17 Sgr.

Das „Scherzo" ist ein durchweg originelles Stück voll sprudelnden Humors, doch würde es vielleicht noch mehr ansprechen, wenn es kürzer wäre. Die Durchführung des Thema's, obwohl geistvoll, ermüdet doch am Ende den Hörer ein wenig.

Die „Phantasie" ist mit Geist erfunden und durchgeführt; an Schumann sich anlehnend, verläugnet sie doch die eigene Originalität nicht, wird aber zuweilen etwas bizarr, fast bis zur Herbheit. Ihr Vortrag erfordert feine Auffassung und grosse technische Fertigkeit.

Max Bruch, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 5. Den Herren Fel. David und F. Grützmacher gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

— — Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 9. Ebendaselbst. Preis?

Beide Werke des jugendlichen Componisten sind sich nur darin ähnlich, dass beide nicht nur Zeugniss von einem aussergewöhnlichen Talente, sondern auch von dem Verfolgen einer künstlerischen Richtung geben, die den von den grössten Meistern abstrahirten Grundsätzen des wahren Musicalisch-Schönen treu bleibt und zu beweisen strebt, dass sich mit dem Schaffen nach diesen, wenn nur das Zeug dazu vorhanden ist, die Vortheile und zum Theil auch die Forderungen der fortgeschrittenen Gestaltung der Tonkunst unserer Zeit recht gut, und zwar zum offenbaren Gewinn des Geschaffenen, vereinigen lassen. Uebrigens aber sind beide Werke sehr verschieden. Vielleicht ist das Clavier-Trio (auch in der Form eigenthümlich: *Andante cantabile, C-moll*, $^3/_4$-Tact, einige und fünfzig Tacte lang, übergehend in ein *Allegro assai, G-dur*, $^4/_4$, den Hauptsatz, dem ein *Presto, C-moll*, $^4/_4$, ein ganz ausgezeichneter Satz, als Schluss folgt), in der Erfindung noch origineller als das Violin-Quartett, während das letztere, ebenfalls durchaus nicht einem bestimmten Vorbilde nachgeahmt und eine erfreuliche Selbstständigkeit besonders im ersten und dritten Satze wahrend, doch vorzugsweise durch die Gewandtheit der Arbeit in dieser schwierigsten Gattung der Kammermusik und durch eine Beherrschung der Form und Technik, die in dem Lebensalter des Componisten wirklich erstaunenswerth ist, zur grössten Anerkennung auffordert und zur Prophezeiung einer bedeutenden Zukunft berechtigt. Denn wir müssen es offen aussprechen, dass wir in diesen und anderen Sachen von Max Bruch (z. B. einer Phantasie für zwei Claviere, welche, so wie ein zweites Violin-Quartett, Op. 10, als Op. 11 nächstens in demselben Verlage erscheinen werden) neben einer reichen Phantasie und einer melodischen Erfindungsgabe auch das Genie der Arbeit wieder finden, welches unserer Zeit fast abhanden gekommen ist und besonders so vielen Componisten der neueren Schule gänzlich fehlt und — weil es ihnen fehlt — wohl gar von ihnen als unnöthig und überflüssig zum Schaffen sogenannt genialer Werke bezeichnet wird. So wie Max Bruch schon jetzt schreibt, sind die allerlei Nothbehelfe und Schusterflecke, wie die alten Lehrer der Composition sie nannten, d. h. angelernte Verbindungsmittel und triviale, oder bei den Jüngern der Neuzeit auch monströse, Füllungssätze, um die Lücken zwischen vereinzelten guten Gedanken auszufüllen, bei ihm nirgend anzutreffen. Ueberall ist Fluss und Guss, und nirgend stolpert man über Stellen, welche man augenblicklich als Steine des Anstosses erkennt, über die der Componist sich nur mit sichtbarer Mühe hinweggeholfen hat. Und solche technische Gewandtheit, welche bei jeder Gedankenentwicklung zu Gebote steht, ja, welche nicht nur diese Entwicklung, sondern die Gedanken selbst weiter ausspinnen hilft und oft zu episodischer Erweiterung derselben führt — fast wie dem Dichter die Gewandtheit in Behandlung des Metrums und des Reimes gar oft auch glückliche Gedanken bringt — sie lernt sich nicht, selbst nicht bei einem Meister und Lehrer, wie er Max Bruch durch glückliche Verhältnisse in Ferdinand Hiller zu Theil geworden ist; ihr eigentliches Fundament ist auch die Natur-Anlage; dem Lehrer, der diese erkennt, wird ihre Ausbildung leicht, er hat sie nur auf die richtige Bahn der Entwicklung zu leiten.

Wir empfehlen beide Werke als höchst beachtungswerthe Erzeugnisse der Gegenwart.

Ich erwähne hier ferner:

Georg Vierling, Phantasie für Pianoforte und Violoncell. Op. 17. Breslau, bei Leuckart. Preis 1 Thlr.

Aufrichtig gesagt, bin ich kein besonderer Freund von Phantasieen. Nur zu oft wird der Name benutzt, um ein Chaos von Tonfolgen zusammen zu werfen, die oft weder Sinn und Verstand, noch Wohlklang haben. Namentlich ist sie bei Jüngeren beliebt, die entweder den Mangel von Ideen oder die Unfähigkeit, ein schönes, harmonisches Ganzes zu setzen, darunter verstecken. *Exempla odiosa!* Ist freilich die Phantasie so, wie die berühmte Composition, welche Mozart also betitelt hat, dann begrüsse ich sie mit tausend Freuden. Dann ist sie auch kein vages Herumtappen in allen Tonarten und Tactarten, kein Zusammenklauben der verschiedenartigsten Melodieen, sondern es beseelt das Ganze eine einheitliche, schöne Idee, sie ist gleichsam das photographische Bild einer weiten und grossen Landschaft, oder anders gesagt: der tonliche Reflex

einer Meditation über einen Gegenstand, der siebenfarbige Regenbogenstrahl im Prisma concentrirt. Mit diesen Bildern habe ich Vierling's Phantasie charakterisirt. Der eine Grundgedanke (es ist ein ernstes, kräftiges Thema, von zarten Arabesken wie von leisen Wellen umspielt) ist in verschiedener Weise durchgeführt, nicht zu lang, was besonders zu loben ist. Beide Instrumente geberden sich dabei wie zwei herzliebe, verständige Freunde, von denen der ältere, weil erfahrener, den jüngeren leitet.

Für Pianoforte allein.

Ferdinand Hiller, Dritte Sonate für das Pianoforte. Op. 78. Ferd. Breunung gewidmet. Breslau, bei Leuckart. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Zum Schlusse das Werk eines Meisters. Hiller zählt zu den gefeiertsten Componisten unserer Tage; sein *Ver sacrum,* sein Saul haben seinen seit der Herausgabe des Oratoriums „Die Zerstörung von Jerusalem" neben Mendelssohn genannten Namen nach allen Seiten hin von Neuem berühmt gemacht. Die Kritik ist mitunter hart mit ihm verfahren, zuweilen verdienter, oft unverdienter Weise; aber das konnte nur seinen Geist schärfen. Nur kleine Menschen lassen sich durch Hindernisse entmuthigen; der Musiker, der Schritt für Schritt seinen Boden sich erkämpfen muss, erlahmt nicht in seinem Streben; seine Werke sind gestempelt mit der Devise: *Bene meritis.* Auch dem vollendetsten Künstler gelingt nicht jeder Wurf; alle Geistesarbeit ist bedingt durch tausenderlei Dinge. Ist nur das Streben ein ernstes, das Ziel ein rechtes, dann ziehen wir getrost den Hut ab! Wo ich Hiller noch begegnete, immer musste ich ihn hochachten; selbst in der kleinsten Clavier-Piece, und wäre es nur eine Etude, stiess ich auf den Mann von Geist. Bisweilen fühlte ich mich freilich auch verletzt; ich konnte nicht immer seine Tonfolgen loben, vielleicht weil sie meinen classischen Verwöhnungen zu nahe gingen; es berührte mich hier und da ein Accord, eine Phrase unangenehm, vielleicht weil mein Schönheitsgefühl zu einseitig ausgebildet ist. Aber kecke und vermessene Griffe über das Gebiet der Schönheit überhaupt und der musicalischen Schönheit insbesondere hinaus sah ich nicht. Daher kann ich auch nicht die Meinung derjenigen theilen, welche Hiller zur Zukunfts-Partei zählen, noch weniger aber mit Anderen ihn in den Fussstapfen der Classiker wandelnd erkennen. Hiller arbeitet offenbar auf eine Verschmelzung des Alten und des Neuen hin; er folgt seinen Eingebungen, ohne zu untersuchen, zu welcher Species sie zählen. Auf die vorliegende Sonate findet mehr oder minder das Gesagte seine Anwendung. Die Arbeit Hiller's ist durchaus neu bis zu ihrer äusseren Gestalt; die Sonate ist ein Ganzes und verschmäht die übliche Drei- oder Vier-Theilung. Die Spielart ist durchaus die neueste und setzt den geübtesten Techniker voraus; es finden sich hier auch die eigenthümlichen rhythmischen Versuche, welche Hiller so liebt, und die eben so schwer als verdienstlich und kunstreich sind. Aber bei alledem haben wir keine Beethoven'sche oder Weber'sche Sonate vor uns; es ist eine Folge von kunstvoll verwebten Tönen und Figuren, wie sie wohl keiner der jetzt lebenden Componisten zu schreiben im Stande sein mag, aber man vermisst die volle Strömung der Gedanken; diese sind mehr geistreich, als schwunghaft, und reissen desshalb Gemüth und Phantasie des Hörenden nicht so mit sich fort, wie die Schöpfungen jener Meister. Wenn ich Hiller mit diesen vergleiche, so fühle ich sehr wohl, dass das nicht recht ist; allein meine Achtung vor seinem Talente wird mich rechtfertigen, wenn ich den grössten Maassstab an seine Composition lege. M. L.

Aus Leipzig.

Den 8. October 1860.

Die hiesige Concert-Saison hat am 30. September begonnen, und gestern wurde das zweite der üblichen zwanzig Abonnements-Concerte abgehalten. Ihrer Aufforderung gemäss berichte ich Ihnen über diese beiden Concerte und werde auch künftig von denjenigen Aufführungen, bei denen ich anwesend sein kann, Ihnen Mittheilungen zusenden.

Im Ganzen bin ich über die leipziger Concerte nicht so erfreut gewesen, als ich hoffte, es sein zu können; der kleine Saal macht einen fast beängstigenden Eindruck, und im Orchester überwiegen die Blech-Instrumente so, dass sie zuweilen alles Andere übertönen. Rechnen Sie dazu eine tropische Gluth und die Unmöglichkeit für den Fremden, einen „Sperrsitz" zu gewinnen, so müssen Sie mir gewiss zugeben, dass es einige Aufopferung kostet, „im Schweisse seines Angesichtes" die leipziger Concerte zu geniessen. Doch ist das übrige Orchester ganz prachtvoll, die Geigen spielen präcis, wie ein einziges Instrument, die Violoncelle und Bässe wetteifern würdig mit den Geigen, und Holzbläser wie Pauker sind keine Ripienisten, sondern wahre Künstler, um welche jede Capelle die leipziger beneiden könnte.

Im ersten Concerte bestanden die Orchesterwerke aus der Ouverture (124) von Beethoven und der *C-dur*-Sinfonie (Nr. 2) von Schumann; im zweiten aus der Hochlands-Ouverture von Gade und der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven, welche sämmtlich (die übermässig starken Posaunen und Trompeten abgerechnet) ganz vortrefflich aufgeführt wurden. In Leipzig fiel es auf, dass Karl Rei-

necke (Nachfolger von Rietz) die Tempi etwas langsamer nahm, und bereits hat sich von vielen Seiten Einsprache dawider erhoben; mir waren die Tempi gewohnte, und ich kann mir kaum denken, dass ein schnelleres Zeitmaass zu Gunsten der Tonstücke sein könnte. — Die Ouverture von Gade hörte ich zum ersten Male, kann aber nicht begreifen, wie sie in den Concertsaal Eingang gefunden hat, da sie ein fades, ungeniessbares Lärmstück ist und weder durch inneren noch formellen Werth anzieht. Sie fand auch nur kargen Beifall, so sehr geneigt zum Beifallklatschen das hiesige Publicum im Allgemeinen zu sein scheint.

Ueber die Gesang-Vorträge schien bei beiden Concerten ein ungünstiger Stern zu walten. Frau Cassh aus Berlin, königliche Hof-Opernsängerin, ist erst seit kurzer Zeit in der Musikwelt bekannt und erregte auch bei den ihr Fernerstehenden durch ihre persönlichen Schicksale Theilnahme, da harte Ungunst der Zeiten sie zwang, eine glänzende eigene Häuslichkeit mit der Bühne zu vertauschen; allein ihr Vortrag der Mozart'schen Concert-Arie „*L'addio*" und der Fidelio-Arie „Abscheulicher" waren leider nicht im Stande, diese für ihre Person günstige Stimmung auch auf ihre Leistungen auszudehnen. Bei mässiger Ausbildung hat sie eine harte, schwer ansprechende, in der Höhe scharfe Stimme und war ihrer Aufgabe in der Concert-Arie durchaus nicht gewachsen, da sie für Innigkeit und Gefühlswärme keinen Ausdruck zu haben scheint. Besser gelangen ihr die leidenschaftlichen und pathetischen Stellen der Beethoven'schen Composition; dafür bewies sie in dieser vollständigsten Mangel an Tactgefühl, hatte für gute und schlechte Tacttheile keine Andeutung und begnügte sich während der ganzen Arie mit der Willkür eines „*Tempo rubato*". Ohne Reinecke's sorgfältiges Nachgeben auf die Capricen der Sängerin wäre die Arie umgeworfen worden, während man so mit der lästigen Empfindung davonkam, es könne dieses Concert-Unglück jeden Augenblick eintreten. — Fräulein Charlotte Scharncke (auch aus Berlin) ist noch sehr jung und noch nicht völlig ausgebildet. Sie hat ein hübsches Stimmchen, singt auch ohne grobe Fehler, aber völlig schülerhaft. Von Vortrag ist bei ihr noch gar keine Rede, und Auffassung fehlt gänzlich, während sie sich mit der Sorgfalt einer guten Schülerin bemüht, Läufer und Triller schulgerecht zu machen. Wie seelenlos und ganz verfehlt sie daher die Mozart'sche Idomeneo-Arie „Den Vater verlass' ich" und die Semiramis-Cavatine von Rossini „*Dolce pensiero*" vortrug, mögen Sie Sich selber ausmalen. Vielleicht lernt sie künftig einmal singen, wenn sie erst geistiges Leben erhalten hat. Es heisst, dass man diese „Sängerin der Zukunft" für den Winter engagirt habe; hoffentlich ist dies ein falsches Gerücht.

Mit den Instrumental-Solo-Vorträgen war man glücklicher und vermochte sie noch dazu durch Mitglieder des eigenen Orchesters zur Geltung zu bringen. Concertmeister David spielte ein altmodisches Violin-Concert von Viotti und eine höchst verworrene Phantasie von Schumann. Die glänzenden Vorzüge dieses Geigers sind bekannt, obwohl er in beiden Compositionen nur gute Technik zeigen konnte. Auch Herr Davidoff brachte zwei mir unbekannte Stücke zu Gehör: ein Concert von G. Goltermann und eine Phantasie eigener Composition über russische Volks-Melodieen; er ist ein höchst bedeutender Violoncellist, der trotz seiner Jugend die Ruhe und Sicherheit eines Meisters besitzt und eben so durch Reinheit und anmuthige Weichheit des Tones als durch Virtuosität sich auszeichnet.

So viel scheint mir aus diesen beiden Concerten schon hervorzugehen, dass das Beste der leipziger Kräfte im Orchester liegt, und es ist mir unbegreiflich, wesshalb man sich dann nicht mehr auf dieses stützt, sondern durch ungenügende Gesanges-Vorträge und durch Virtuosenstückchen die Zeit hinbringt. Auffallend war es mir, dass beide Concert-Programme gleichsam nach einer Schablone zusammengestellt waren: zuerst eine Ouverture, dann eine Arie, hierauf ein „Concert" für ein Solo-Instrument, nun Scene und Arie, endlich eine „Phantasie" — und als zweiten Theil eine Sinfonie. Wenn das in zwanzig Concerten so fort geht, so denke ich es mir sehr ermüdend. Ob diese Befürchtung eintrifft, werden wir später sehen. E—g.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 43. **KÖLN, 20. October 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Aus Frankfurt am Main.

(Cherubini's „Faniska")

Es unterliegt wohl keinem Zweifel mehr, dass ausser dem hiesigen Theater-Institut kein anderes von Cherubini's hundertjähriger Geburtsfeier Notiz genommen, denn das Aufsuchen betreffender Nachrichten in deutschen Blättern war bisher vergeblich. Auch pariser Blätter haben von irgend einem Acte zu Ehren des grossen Meisters, dem Frankreich noch mehr als Deutschland schuldet, nichts gemeldet. Oder wird vielleicht das Conservatoire nachträglich noch mit einer Solennität hervortreten? Von allen Musik-Instituten Frankreichs läge diesem wohl zunächst die Pflicht ob, das Andenken an Cherubini, der durch seine mehrere Jahrzehende umfassende weise Leitung und unmittelbare Lehre dieses Institut zu Ruhm und Ehren erhoben, in dankbarster Weise zu feiern. Schon die nächsten Wochen werden uns zeigen, ob man dieser Verpflichtung dort eingedenk war.

Unser Theater wollte den 8. September nicht vorüber gehen lassen, ohne die Bedeutung dieses Tages den zahlreichen Verehrern Cherubini's hierselbst in Erinnerung zu bringen. Dass dies mit der Oper Faniska, einem seiner grössten und schwierigsten Werke, geschehen, ward in Nr. 39 d. Bl. bereits in Kurzem ausgesagt. Bei der gegenwärtigen Verfassung der frankfurter Opern-Gesellschaft, vornehmlich des weiblichen Personals, war dies ein fast allzu grosses Wagniss; allein guter Wille und Fleiss Seitens aller Solisten, aber auch Seitens der Leitung, haben einen künstlerischen Erfolg errungen, der kaum zu gewärtigen war, was sich vorzugsweise in der dritten Aufführung am 22. September, nach vollkommener Bekanntschaft mit dem Werke, bethätigt hat. An vortrefflicher Leistung des tüchtig geschulten Chors und des Orchesters war ja im Voraus nicht zu zweifeln.

Pariser Kritikern hat es vor nicht lange gefallen, Beethoven's Fidelio wegen seiner reichen Instrumentirung eine Sinfonie mit obligaten Singstimmen zu nennen. Möge doch diesen Herren die Gelegenheit werden, Cherubini's Faniska zu hören, denn dagegen erscheint das Orchester in den meisten Nummern von Fidelio fast dürftig, auch weniger Reiz bietend, als das in Faniska. Dafür ist aber die Melodie in dem Werke des wiener Meisters durchweg von tieferem, edlerem Gehalte. Hierin finden sich in dem des Parisers einzelne Schwächen, die um so auffallender sind, als diese Oper für das in jenen Tagen auf hoher Stufe der Erkenntniss und Würdigung alles Guten im Opernfache stehende wiener Publicum geschrieben worden. Die Vereinigung der Umstände, dass beide grosse Zeitgenossen diese ihre Werke für dieselbe Bühne ausgearbeitet, dass beide dort am Orte freundschaftlich mit einander verkehrt, dass die ersten Aufführungen von Fidelio und Faniska nur drei Monate aus einander liegen (erstere fand Statt am 20. November 1805, die der anderen am 25. Februar 1806, nicht am 6. desselben Monats, wie jüngst irrthümlich bemerkt worden)—auch diese Umstände geben Veranlassung, beide Schöpfungen in vocaler und instrumentaler Hinsicht etwas zu beleuchten.

Wie die Allg. Musik-Zeitung von 1805, Seite 766, meldet, war Cherubini's Ankunft in Wien im Monat August desselben Jahres erfolgt. Zur Zeit hatte Beethoven seine Partitur schon zu Ende gebracht. Dass unser Meister, bis dahin auf der Bühne ein Neuling, dem als Opern-Componisten bereits auf dem Gipfel seines Ruhmes stehenden Zeitgenossen seine Partitur alsbald vorgelegt, ist mir auch aus Cherubini's Munde bekannt; dass dieser dann den Aufführungen beigewohnt, würde sich von selbst verstehen, hätte er es nicht sofort nach Paris berichtet. Wenn sich demnach Cherubini gleich bei Beginn seiner Arbeit vorgenommen haben sollte, all sein Wissen und Vermögen zusammen zu fassen, um noch Höheres zu leisten, als von ihm

bis dahin gehört worden, und somit auch den Componisten des Fidelio zu überbieten, so wird man dies wohl natürlich finden können. Ein vergleichender Blick, auf seine vorausgegangenen Opern gerichtet, darunter namentlich der Wasserträger neben Faniska nur als ein kleines Werk erscheint, führt uns vollends zur festen Ueberzeugung, dass, wie sechszehn Jahre später Rossini in seiner ebenfalls für das alte Wien geschriebenen Zelmira, mit welcher er selber am 13. April 1822 die Staggione eröffnete, das Höchste seiner Kunst zu bieten beabsichtigt hatte, so auch Cherubini in diesem Werke sein Allerbestes gerade den wiener Musikfreunden zu bieten in Absicht gehabt. Nach welcher Seite hin ihm dies gelungen, zeigt uns das Orchester, denn Reizvolleres, durch Mischung der Tonfarben Prächtigeres, dies alles ohne Spur wahrnehmbarer Reflexion, dürfte es im ganzen Opernbereiche wohl nicht wieder geben — Mozart's Opernmusik nicht in Betracht gezogen —, als in Faniska zu hören. Diesem Theile des Werkes jedoch einen in jeder Hinsicht ebenbürtigen vocalen zur Seite zu stellen, das ist dem schöpferischen Genius Cherubini's nicht gelungen, ja, es scheint überhaupt unmöglich, dass das Maass nach beiden Seiten hin ein gleiches hätte sein können ohne Einschränkung des orchestralen Theiles. Indess mag doch dieses ungleiche Verhältniss der beiden Haupt-Factoren erst bei dem kläglichen Zustande der gegenwärtigen Gesangskunst gewichtig erscheinen; denn kennt man den Stand dieser Dinge früherer Zeit, und hat man die Meister und Meisterinnen in ihrer Wirksamkeit gehört, denen Cherubini die Parte seiner Oper zunächst angepasst, so wird mit ihm über allzu grosse Reichhaltigkeit des Orchesters auf Kosten der Singstimmen kaum zu rechten sein, anderer Umstände, als z. B. ein sehr grosses Haus, nicht zu gedenken. Wie dem aber auch sei, das Werk so genossen, wie es sich uns gegenwärtig präsentirt, werden wir dem Fidelio gern das geringere Maass an Glanz und Pracht des Orchesters erlassen, weil gerade durch dieses Minus das richtige Verhältniss zwischen den Vocalen und Instrumentalen erzielt ist.

Thatsache ist, dass die Wiederaufführung der Faniska in den Kreisen sinniger Musikfreunde Stoff zu Controversen gegeben hat, in denen das Für und Wider manchmal viele Breitegrade aus einander gelegen ist. Die Einen wollten Veraltetes, die Anderen gar Triviales in der Vocal-Partie entdeckt haben und dergl. mehr. Lägen jedoch nicht volle dreissig Jahre zwischen der letzten Aufführung auf hiesiger Bühne und dem jetzigen Wiedererstehen, es würde sicherlich Keiner zu solch schiefem und ungerechtem Urtheil gekommen sein. Dass Einiges an Gesangs-Verzierungen oder Manieren (bisweilen ein Ueberfluss an Mordenten, auch Cadenzen mit dem gewissen Sexten-Sprung) veraltet scheint, ist nur die Schuld tausendfältiger Nachahmung der späteren Zeit, und hinsichtlich des Trivialen verhält es sich gerade wie bei Mozart, dem sein Biograph Ulibischeff ja auch dergleichen aufgebürdet hat. Zugestanden darf aber werden, dass eben nicht allen Melodieen in Faniska das Epitheton schön beigelegt werden kann.

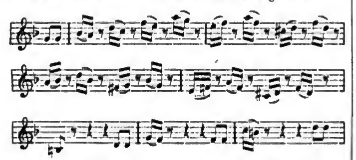
Es sei gestattet, einige Nummern besonders herauszuheben. Da ist im zweiten Acte ein Duett zwischen Faniska und ihrem Gatten Rasinski, das wegen rasch auf einander folgenden Wechselgesanges, dann wieder Zusammengehens in Terzen Aehnlichkeit mit dem Duett zwischen Leonore und Florestan im zweiten Acte von Fidelio hat. Auch die Situation: Rettung des eingekerkerten Gatten und Wiedervereinigung mit ihm, gleicht jener in Fidelio. Nicht zu verdenken, wenn die Zuhörer eine Einwirkung hierbei aus dieser Oper zu finden vermeinten. Es wäre jedoch schwer zu negiren, dass nicht bloss der Zufall hierbei sein Spiel getrieben und die etwas auffallende Aehnlichkeit bewirkt habe. Nr. 12 ist ein dreistimmiger Canon in *C-dur* über die Worte: „Hoffnung, du trocknest wieder sanft die Augenlider", für zwei Soprane und Tenor, mit einem zehntactigen Motiv; eminente Schönheit in Verwebung der Stimmen und reizvolle Orchestration fesseln bei jedesmaligem Anhören mächtig. Bei Vergleich mit Beethoven's Canon geräth man in Verlegenheit, welchem von beiden der Vorzug zu geben. Eben so ergeht es uns mit einem Terzett in *A-dur,* das mit seiner einfachen, durchsichtigen Factur und Innigkeit an das in gleicher Tonart in Fidelio erinnert, ohne sonst einen Vergleich zuzulassen. Als besondere Curiosität aber darf eine Romanze in *G-moll* für Tenor erwähnt werden, die Rasno, der Wegweiser im Gebirge, zu singen hat. Dieselbe ist eine offenbare Nachbildung der Romanze in gleicher Tonart, welche der Savoyarde Micheli im Wasserträger singt. Auch ist die Situation in beiden Opern eine nahe verwandte. Einer anderen Familien-Aehnlichkeit begegnen wir in einem Marsche in *A-dur* im dritten Acte, vornehmlich wegen imponirender Bewegung des Basses, wie diese dem Marsche im Wasserträger eigen. Ferner sei noch in tiefster Ehrfurcht vor dem grossen Meister der Einleitungen zum zweiten und dritten Acte gedacht — zwei ziemlich ausgedehnte Sätze, von denen ersterer auf die zunächst zu eröffnende Kerkerscene vorbereitet. Es versteht sich, dass es ein Nachtstück ist, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers in fast beängstigende Spannung zu versetzen und darin zu erhalten vermag. Wie im Uebrigen der dritte Act im Wasserträger weniger an Musik als an Dialog hören lässt, so im Gleichen der dritte Act in Faniska, und dieses Zuviel an Prosa, noch dazu an interesseloser, drückt die Stimmung des Auditoriums offenbar um einige Grade herab. Nur eine anziehende Handlung, die

— wie in Fidelio — auf ein edles, der Erhabenheit der Musik entsprechendes Motiv gebaut sein müsste, und diese Oper würde zu den unvergänglichen Monumenten dramatischer Tonkunst gezählt werden können! Der alberne Stoff, den wir da abwickeln sehen müssen, stört den reinen Genuss. Und gleiches Schicksal aus gleichen Ursachen haben die meisten der Cherubini'schen Opern zu erfahren gehabt.

Wer kennt nicht die Ouverture zu dieser Oper und ist nicht bei jedesmaligem Anhören davon entzückt*)? Wie in keiner anderen der fest in sich abgeschlossenen und charakteristischen Ouverturen dieses Meisters bewegt sich der Allegro-Satz gleich vom Motiv an zumeist in kurzen und getrennten Rhythmen, die für gute, dem Charakter entsprechende Ausführung weit schwieriger werden, als ein breit dahin strömender Rhythmus, wie z. B. in Lodoiska, Medea, Wasserträger und in anderen der Cherubini'schen Ouverturen. Soll der Ernst dieses Satzes nicht in sein Gegentheil umschlagen, soll der Zuhörer auf die Darstellung eines gesungenen Drama's, nicht vielmehr einer Komödie, vorbereitet werden, so wird es sich vor Allem um die dem Inhalte angemessene Bewegung handeln, die der Componist einfach mit Allegro bezeichnet. Das Tempo aber, in welchem dieser Satz ausgeführt worden, war ein Presto, wodurch sich eine Störung des Charakteristischen ergeben musste, abgesehen davon, dass unzählige Feinheiten im Dynamischen auch noch verschwinden mussten. Bei solcher Temponahme wird eine vermehrte Beschleunigung von einem rhythmischen Gliede zum anderen um so gewisser eintreten, wenn der Dirigent noch duldet oder etwa gar überhört, dass die Stelle im zweiten Theile des Motivs:



u. s. w., wobei der Bogen wegen des gleichmässigen, nur merkbaren Accents auf jeder Achtelnote als **Vorhalt** fest die Saite berühren und das Ganze in einer gewissen Verbindung gehalten werden muss, so zerrissen wird, dass die Bestandtheile wie Fetzen im Winde herumfliegen, als z. B.:



*) Vergl. unten: **Stoppellese** Nr. 2: „Ein berliner Kritiker".



Ein anderer Beweis von der tadelnswerthen Behandlung dieses herrlichen Tongemäldes bei den Aufführungen im frankfurter Theater kann durch eine Gruppe aus dem Seitensatze anschaulich gemacht werden, die so geschrieben steht:



aber wegen der bis dahin schon zur Hetzjagd ausgearteten Bewegung als Triole:



hinausgeschleudert worden, weil zu nachdrücklichem Beachten der Achtelnote keine Zeit war. Noch verschiedene andere leichtfertige Incorrectheiten aus der Orchester-Partie wären mit Grund zu beanstanden, aber wohl eben so erfolglos, wie das eben Bemerkte. Dieses Wenigen wegen wäre schon um Verzeihung zu bitten!

Will man wissen, wie Cherubini das Tempo **Allegro** überhaupt verstanden, so belehrt uns hierüber ein Factum aus dem Jahre 1805. Bald nach seiner Ankunft in Wien dirigirte er seinen Wasserträger im Theater an der Wien. Der Referent der Allg. Musik-Zeitung berichtet unter Anderem darüber: „.... Er nahm das Allegro der Ouverture in einem **langsameren** Tempo, wodurch dieses schwierige Musikstück an **Deutlichkeit** gewonnen." (Siebenter Jahrgang, S. 766.) Ausser diesem kennen wir auch seine Unzufriedenheit mit **Haheneck's** Auffassung aller seiner Ouverturen; wegen Uebereilung der Allegro-Sätze hatte sich der Meister deren Aufführung in den Concerten des Conservatoires geradezu **verbeten**. Die Programme zu diesen Concerten zeigen diese Lücke mehrere Jahrgänge hindurch vor dem Ableben des grossen Meisters.

Endlich soll auch bei dieser Gelegenheit der Bemerkung Raum gegeben werden, dass das frankfurter Theater-Orchester, obgleich achtungswerth im Allgemeinen, hinsichtlich **discreter** Begleitung dennoch hinter der zu lösenden Aufgabe recht oft zurückbleibt. Welchen Kampf sonach die Singstimmen zu bestehen haben, welcher Nachtheil dem Tonwerke zugefügt wird, wenn das Orchester sich häufig so loslässt, als spielte es eine Sinfonie, braucht bloss angedeutet zu werden. Aber gefragt muss werden: Ist denn das allenfalls vorgeschriebene *Forte* in dem begleitenden Orchester wirklich so zu halten, wie das *Forte* in einer Sinfonie und Ouverture? Soll es nicht vielmehr allezeit dem physischen Vermögen des Sängers, aber auch der

Räumlichkeit angepasst werden? Sicherlich wäre die Vocal-Partie in Faniska mit mehr Wirkung dem Orchester zur Seite getreten, hätte nicht letzteres durch concertmässige Behandlung der für so beschränkten Raum allerdings zu starken Instrumental-Partie erstere verdunkelt, zuweilen erdrückt.

Zu solcher Ausartung haben nicht nur viele der modernen Opern, insbesondere von Wagner, geführt, die an dem hiesigen Capellmeister einen der wärmsten Beschützer gefunden, auch in der Aufstellung dieses Orchesters liegt noch ein Grund solchen Missstandes. Dieser Umstand macht es oft dem Orchester unmöglich, bei starker Instrumentirung die erforderliche Rücksicht auf die Sänger zu beobachten. Man denke sich sämmtliche Blas-Instrumente an der Barre des Parterres in einer Reihe sitzend, den Schalltrichter gegen die Bühne gewandt, den grösseren Theil der Saiten-Instrumente aber an der hohlen Wand der Bühne placirt, an welcher sie unfehlbar einen Dämpfer für Tonentwicklung finden, wenn es gilt, diese in voller Stärke zu äussern. Diese für einen akustisch günstigen Theaterraum — wie der hiesige — angenommene, aber nach dem akustischen Erforderniss geradezu verkehrte Aufstellung muss bewirken, dass die Blas-Instrumente sehr oft das Ganze beherrschen. Darum hört man bei vollem Hause im Hintergrunde des Parterres die Saiten-Instrumente so dünn und kraftlos, als wäre nur die Hälfte anwesend. Der Augenschein zeigt, dass in allen Orchestern, in denen nicht wenigstens 20 bis 24 Violinen den Bläsern gegenübergestellt sind, letztere allzeit an der Bühnenseite sitzen, damit ihr zu starkes Hervortreten dort einen Dämpfer finde. Es versteht sich, dass die Bässe und Violoncelle an der Bühnenwand gleichfalls eine ganz unvortheilhafte Stellung haben.

Eine Aufstellung, wie hier zu sehen, lähmt überdies auch die Wirksamkeit des Concertmeisters vollkommen, weil er zunächst der Bühnenwand sitzt und nichts als den Capellmeister vor Augen hat. Der Concertmeister, anderwärts Orchester-Director genannt, soll Führer des Orchesters sein; denn was er — bei guter Einsicht in das aufgeführte Werk — mit einem kraftvollen Bogen zum Gelingen des Ganzen beizutragen im Stande ist, das vermag der Tactirstock des Capellmeisters nicht immer. Daher sieht man in allen grossen Orchestern seinen etwas erhöhten Platz in der Mitte, und zwar an der Barre des Parterres, angelehnt, von wo aus er das ganze Orchester, wie auch die Bühne, überblicken, aber auch überhören und an der Leitung wesentlichen Antheil nehmen kann, was eben sowohl sein Recht als seine Pflicht ist. Im hiesigen Theater vermag der Concertmeister weder in der Probe noch in der Aufführung einem Instrumente zu Hülfe zu kommen, überhaupt nicht mehr zum Ganzen beizutragen, als jedes andere Mitglied; er führt demnach einen leeren Titel. Dadurch, dass gar drei Concertmeister hier am ersten Pulte spielen, wird an der verkehrten Sachlage nichts gebessert. Behauptet der Eine, welcher eigentlich der erste und rechte ist, den ihm angemessenen Platz, und greift er in das Ganze so ein, wie er pflichtgemäss soll, so wird auch der Uebelstand vermieden werden, den Capellmeister wie auf einer Drehscheibe stehend sehen und Aeusserungen hören zu müssen, als geschähen seine oft störenden Wendungen während der Vorstellung lediglich aus Ostentation.

Von Cherubini's Oper ist es seit dem 22. September bis heute den 14. October zu einer weiteren Vorstellung nicht gekommen. Hoffentlich wird es nicht bloss bei dreien verbleiben sollen. A. Schindler.

Ueber griechische Musik.

I.

Wenngleich das unbefangene Urtheil aller Musiker wohl darüber einig ist, dass wir es nie dahin bringen werden, uns eine klare Vorstellung von der Musik der Griechen zu machen, so hat doch auch die neuere und neueste Zeit nicht unterlassen, diesem Gegenstande sorgfältige, von gelehrter Forschung unterstützte Aufmerksamkeit zu widmen.

Zunächst ist der Senior der Alterthumsforscher, August Böckh, zu erwähnen, der zu Anfang unseres Jahrhunderts im zweiten Theile des ersten Bandes seiner grossen Ausgabe des Pindaros sechs Capitel des III. Buches der Abhandlung *De metris Pindari* der Darstellung der griechischen Musik widmete (1811). Er nimmt an, dass die Griechen allerdings neben der Melodie und den verschiedenen Weisen (*modi*) ihres Ton-Systems, welches er vollständig und gründlich darstellt und erläutert, auch eine gewisse Art von Harmonie, wenigstens eine zweistimmige, kannten; allein sein Endurtheil über diesen wesentlichen Punkt ist folgendes: „Doch ist es keineswegs meine Meinung, dass den Griechen dieser Theil der Musik (die Harmonie) vollständig bekannt gewesen sei; vielmehr ist unser Harmonie-System so himmelweit von dem Charakter des Alterthums entfernt, dass ich zu behaupten wagen möchte, es würde, wenn die Griechen es gekannt hätten, ihnen missfallen haben. Eben so wie die Griechen die gothische Architektur durchaus nicht nach ihrem Geschmack gefunden und vor ihrer Geometrie unserer Analysis keineswegs den Vorzug gegeben haben würden, eben so würden sie auch unsere Harmonie nicht arg bewundert haben, welche Rousseau gar nicht übel eine gothische nannte" (S. 253).

Späterhin hat sich bekanntlich R. G. Kiesewetter in Wien (geb. 1773, gest. 1850) durch seine Forschun-

gen auf dem Gebiete der Geschichte der Musik ausgezeichnet. Die erste Ausgabe seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen, d. i. unserer heutigen, Musik" erschien im Jahre 1834 (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Zweite Auflage 1846, gr. 4., Preis 2 Thlr.). Er trat, zwar nicht zuerst, aber doch am entschiedensten der falschen Meinung, dass unsere Musik aus der griechischen entsprungen und nur eine Fortbildung derselben sei, entgegen. Er sagt im Anfange seines geschichtlichen Abrisses: „Allerdings gab es eine Zeit, in welcher die christliche Musik des europäischen Occidents sich bei jener Raths erholte, und lange — sehr lange — wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle aller musicalischen Theorie angesehen; die Wahrheit aber ist, dass die neue Musik nur in dem Maasse gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfing, und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst dann erreichte, als es ihr gelang, sich auch noch der letzten Ueberbleibsel altgriechischer Musik vollends zu entledigen. Mit dieser hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen: von je her, kaum mehr als das Substrat — Ton und Klang — gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen; in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Herkommen, ja, selbst durch bürgerliche Gesetze im eigentlichsten Sinne festgebannt war, lag das unübersteigliche Hinderniss ihres Wachsthums. Sollte die schöne Kunst der Töne sich dereinst noch zu jener Vollkommenheit entfalten, deren Keim wohl überall in ihr lag, so musste sie dort untergehen und anderwärts, ein anderes Wesen, neu geboren werden. Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit: ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust."

Seine besonderen, hieher gehörigen Schriften sind: „Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik." Mit 8 lithographirten Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1838. 4. (3 Thlr.) — „Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt" u. s. w. Ebendaselbst. 1842. Gr. 4. (3 Thlr.) — „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musicalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen." Mit einer historisch-kritischen Einleitung und 8 Tafeln. Ebendaselbst. 1846. Gr. 8. (25 Sgr.)

Nächst diesen sind für das genauere Eingehen auf die Materie zu beachten die Schriften von Bellermann („Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes." Berlin, 1840. — „*Anonymi Scriptio de Musica* und *Bachii introductio Artis musicae*." Berlin, 1841. — „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen." Berlin, 1847. 4.), H. Feussner („*De antiquorum metrorum et melorum discrimine.*" Hanau, 1836) und besonders von C. Fortlage: „Das musicalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Aus den Tonleitern des Alypius*) zum ersten Male entwickelt." Mit 2 Tafeln. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 1847. Gr. 4. (2 Thlr. 15 Sgr.)

Eine recht brauchbare und für den Kunstfreund vollkommen genügende Uebersicht gibt: C. F. Weitzmann's „Geschichte der griechischen Musik. Mit einer Musik-Beilage, enthaltend die sämmtlichen noch vorhandenen Proben altgriechischer Melodieen und vierzig neugriechische Volksmelodieen." Berlin, bei Herm. Peters. 1855. 4. — Die so genannten altgriechischen Melodieen sind: 1. Bruchstück einer homerischen Hymne an die Demeter. 2. Der Anfang der ersten pythischen Ode des Pindaros. 3. Anfang einer Hymne an Kalliope von Dionysius. 4. Anfang einer Hymne an Phöbus. 5. Hymne an Nemesis von Mesomedes. Die beiden ersten sind wohl unbezweifelt unecht; die drei letzten dürften nach neueren Untersuchungen in das zweite Jahrhundert nach Christi Geburt gehören. Dass C. F. Weitzmann noch stark an die ganz ausserordentlichen Wirkungen der griechischen Musik, wie sie von alten Schriftstellern erzählt werden, und an „ihre zauberische Macht auch ohne den Schmuck unserer heutigen Harmonie" glaubt (S. 21), ist eine Schwärmerei, die man ihm eben so zu gut halten muss, wie die andere am Schlusse der Schrift: „Endlich ist ja aber auch das „„Kunstwerk der Zukunft"" des als Dichter und Musiker gleich hochbegabten Richard Wagner nur die Idee einer unserer Zeit und unserem Volke angemessenen Wiederbelebung jenes grossartigen, ebenfalls alle edleren Künste in sich vereinenden und dem gesammten Volke gewidmeten nationalen Drama's der Griechen."

In entfernterer Weise werden die Fragen über das griechische Ton-System in den neuesten Schriften über die Ton-Verhältnisse und deren mathematische Bestimmung berührt. Dahin gehören: M. W. Drobisch, Ueber musicalische Tonbestimmung und Temperatur. Leipzig, 1852. Dessen Nachträge zur Theorie der musicalischen Ton-Verhältnisse. Leipzig, 1855. — M. Hauptmann's Natur der Metrik und Harmonik, und eine sehr beachtungswerthe gelehrte Abhandlung von Dr. C. Ernst Naumann: „Ueber die Bestimmungen der

*) Alypius lebte um das Jahr 300 v. Chr. in Alexandria und ist nicht zu verwechseln, wie öfter geschehen, mit einem viel späteren Philosophen Alypius, der nichts über Musik geschrieben.

Ton-Verhältnisse und die Bedeutung des pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik." Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 1858. 52 S. gr. 4.

Neuerdings hat nun F. J. Fétis eine Schrift herausgegeben, welche zwar vorzugsweise nur die Frage, ob die Griechen die Harmonie im Sinne der neueren Tonkunst gekannt haben oder nicht, behandelt, jedoch bei Erörterung derselben auch auf die griechische Musik überhaupt eingeht.

Wir werden uns mit diesem sehr verdienstlichen Werke in einem folgenden Artikel beschäftigen.

Aus Aachen.

Den 12. October 1860.

Die Bade-Saison ist vorüber, d. h. die Zeit der warmen Bäder, zu denen Tausende herbeiströmten, um ihre trotz der achten Auflage von Hufeland's Makrobiotik verlorene Gesundheit wieder zu erlangen. Die Zeit der kalten Bäder und der gezwungenen Douchetraufen nimmt aber kein Ende, und man verwünscht die Danaiden, welche in diesem Jahre so unermüdlich an der Arbeit sind, dass sie aus uns Schwimmvögel machen wollen, wie es scheint. Alle Welt schmähet sie, nur die Fabricanten von Regenschirmen und Ueberschuhen und — unser Theater-Director nicht, der sich das Ueberlaufen seines Regenfangs, der Casse, von Silberwogen sehr gern gefallen liess. Wahrlich, wenn man gewahrte, wie die Menge sich zu den Pforten des Theaters drängte, so war der Gedanke ganz natürlich, dass die Menschen für die Schönheiten der Natur, die ihnen verschleiert blieben, in den Blumengärten und dem Waldesgrün auf Leinwand einen Ersatz suchten—süsse Hoffnung, die leider zu nichte wurde, sobald unsere Gesangkünstler die Töne der Nachtigallen und Lerchen auf eine Weise copirten, dass jede Illusion schwand!

Glücklicher Weise brachten die Concerte eine wohlthuende Abwechslung in die trüben und traurigen Natur- und Bühnen-Zustände. Die bedeutendsten waren das von Piatti, dem berühmten Violoncellisten, von Louis Brassin, dem ausgezeichneten Pianisten, von unserem Concertmeister Fritz Wenigmann und von unserem Musik-Director Wüllner.

Wüllner's Concert war gewisser Maassen der Prolog zu den diesjährigen Abonnements-Concerten. Es fand am 29. September im grossen Saale des Curhauses vor einer zahlreichen Zuhörerschaft Statt. Das Programm brachte eine Sinfonie in *G-moll* und drei Lieder für gemischten Chor von der Composition des Concertgebers; ferner Cherubini's Ouverture zu Anakreon, Mozart's Clavier-Concert in *Es-dur* und Beethoven's Phantasie für Clavier, Orchester und Chor.

Die Sinfonie ist ein früheres Werk Wüllner's; sie gibt ein vortheilhaftes Zeugniss von dem kühnen Streben und den glücklichen Anlagen des Componisten, und erregt jedenfalls das Interesse der Kenner in hohem Grade; namentlich sind das Andante und das Finale mit einem Talente geschrieben, wie man es selten in Erstlings-Arbeiten findet. Das Finale zeigt die meiste Originalität, es ist voll Feuer und Leidenschaft, wogegen das Scherzo wohl am wenigsten eigenthümlich ist, da es in den Motiven und in dem Zuschnitt zu sehr an Beethoven und Mendelssohn erinnert. Der erste Satz hat erstens einen etwas gar zu düstern und gar zu phantastischen Charakter, und ist zweitens zu lang ausgesponnen, so dass er monoton wird. Den letzteren Tadel könnte man auch gegen das Andante geltend machen, wenn nicht die gesunde und edle Melodie sehr anspräche, und der Componist durch die Mannigfaltigkeit der Formen, unter denen sie stets wieder erscheint, nicht für Abwechslung gesorgt hätte. Im Ganzen offenbart das Werk ernste und gründliche musicalische Studien und hat Beifall gefunden, eben so wie die drei Lieder: „Sommergeister", eine reizende Composition in canonischer Form, originel durch ihre Rhythmik und romantisch duftig; „Erster Verlust", elegisch und poetisch in der Erfindung und interessant in der Arbeit; „Im Frühling", sehr ansprechend durch Feinheit der Details und eigenthümliches Colorit. — Die Ausführung des ganzen Programms war vorzüglich. In dem Concert von Mozart und der Phantasie von Beethoven zeigte sich Herr Wüllner von Neuem als trefflicher Clavierspieler; in dem ersteren erwarben namentlich auch die vorzüglichen Cadenzen Beifall. N.

Stoppellese.

1. Das „Centralblatt des deutschen Cur- und Badelebens" (verantwortlicher Redacteur Dr. Rob. Haas zu Wiesbaden) enthält einen Bericht über das „Festival" (!), das von H. Litolff Ende August in Wiesbaden gegeben worden. Darin lies't man u. A.:

„Die Litolff'sche Musik hat die Gediegenheit einer historischen Schule — man kannte einen solchen werthvollen Brillanten der Kunst in dem jetzigen Deutschland noch zu wenig

„Seine imponirende Kraft, seine herrschaftliche Macht über die Materie — — sein Schwung — treibt das Publicum und selbst die mitwirkenden Kunstkräfte immer höher in die Hochlande des Himmels! — Bald übt er Gewaltschläge in die Gemüther mit Blitz und Donner aus, bald vernimmt man die feinsten, edelsten und zartesten Empfindungen wie Sphärenklang aus dem Elysium. Auch das äussere Spiel des grossen Künstlers ist wahrhaft bewunderungswürdig. Er greift und schlägt in und auf das irdene (?) Instrument und

Elfenbein wie mit einem Zauberstabe und mit einem Erfolg, der Alles hinreisst. Sein ganzer Mensch in Seele und Leib ist in seinen von ihm gespielten Schöpfungen aufgelös't. Er wiegt sich hin und her, seine Haare fliegen, seine Nerven und Muskeln zucken und zittern, seine Augen funkeln und sprühen feurige Strahlen nach allen Seiten.

„Er spielte: 1) 4me. *Concerto symphonique* für Piano und Orchester. a. *Allegro confuoco;* b. *Andante religioso.* Wie beseelend und beseligend predigte er hier! Der grossartige Saal und die ganze grosse glänzende Gesellschaft verwandelten sich plötzlich in eine Kirche. Alle Andächtigen, bis in die tiefste Seele und durch Mark und Bein bewegt, mussten vorerst niederfallen und zum Herrn aller Welten und aller Heerschaaren beten, Manche auch innigst gerührt und freudenthränend ihm danken. Dann läuteten alle Glocken, die Posaunen des Himmels ertönten bis in die weitesten Schichten der Erde, und alles Irdische lag wie Nebelbilder unter der lichtvollsten und heitersten Sonne. Die Engel stiegen vom Himmel herab und trugen die Gläubigen auf den Fittichen ihres Gedankens in den höchsten Himmel. — 2) Das Andante und Finale des dritten Symphonie-Concertes, national-holländisch. Nach dieser Darstellung erfährt man, dass der Holländer, den man für kalt hält, auch seinen seelischen Schrein hat, wenn er nur gehörig angeregt wird, und dann hervortritt. — 3) Maximilien Robespierre, dramatische Ouverture, componirt und dirigirt von Litolff. Die virtuose Darstellung der revolutionären Freiheitliebe, Stürme und aufregenden Leidenschaften, und zwar in allen Facen (sic), mit dem öfters wiederkehrenden Refrain der Marseillaise ärntete neben dem *Religioso* die grösste Bewunderung.

„Unter den Mitwirkenden entzückte Madame de Sivers aus Sicilien in ihrem Solospiel über Melodieen von Rossini auf der Orgel von Alexandre (*père et fils*) in Paris durch ihre echt italiänische Schule, ihren tiefseelischen Klang mit dem ewig blauen, heiteren, italiänischen Himmel, der aber auch immer noch mit dem Schmerze Italiens durchhaucht war. Sie war ihres Stoffes vollkommen mächtig und spielte in schmelzender Virtuosität.

„Die Elise Schmidt, welche uns noch nicht mit ihrem hochgebildeten und weichen Gesange beglückte, bemächtigte sich diesmal in der grossen Scene aus *Rodrigo de Toledo* nicht ganz und durchschlagend ihres Stoffes. Sie war krank. Auch Formes, der dabei mitsang, war unterdessen etwas heiser geworden, so dass Litolff's „Rodrigo" grösser blieb, als der Vortrag." (!!!)

2. Ein berliner Kritiker. Cherubini's Säcularfeier hat zu einem unerquicklichen *Pourparler* über den Kunstwerth seiner Compositionen, vornehmlich der Ouverturen, Anlass gegeben, das sich im Frankfurter Conversations-Blatt vom 4. und 13. September vorfindet. Nachstehender Passus enthält die Quintessenz davon:

„Wer nicht zu erkennen vermag, dass bei Cherubini die meisterhafte Beherrschung der Technik und die kühlste Reflexion das Prädominirende in seinen Schöpfungen ausmacht, mit dem ist über Musik, die leidenschaftlichste und sinnlichste aller Künste, überhaupt nicht zu streiten. Mir gilt die Ouverture zu Coriolan mehr als alles, was Cherubini je geschrieben." (Frankf. Convers.-Bl., 13. Sept.)

So expectorirt sich am Schlusse einer Quasi-Vertheidigung wegen einer vor 15 Jahren „in etwas zu echauffirtem" Zustande geschriebenen Kritik in einer berliner Zeitung Herr Musik-Director Truhn. Wäre Herr Truhn 1845 schon vollkommen Mann gewesen, als er sich kritisirend gegen Cherubini's Lodoiska-Ouverture gewandt und in einem Athem nebenbei gesagt, „Cherubini's Ouverturen seien überhaupt nichts als musicalische Gedankenstriche, erfindungs- und charakterlos, eiskalt und ohne Interesse", er hätte sich weder den Sinn noch den Magen verdorben. Dorther Ursache und Wirkung seiner Blasirtheit als Kritiker, darüber er sich jetzt selber ein tadelndes Zeugniss ausstellt. Man muss aber mehr als Einen Apfel vom Baume der Erkenntniss gegessen haben, um befähigt zu sein, einen hohen Kunstgenius in allen seinen Manifestationen richtig und gerecht zu beurtheilen. Es ist nur des unreifen Kritikers verdorbener Magen, der jetzt noch an den vielen begangenen Jugendsünden leidet. Auch bildet er sich nur ein, dass Beethoven's Ouverture eine Panacea für ihn ist. — Wolle sich unsere kritisirende Jugend ein Exempel an Herrn Truhn nehmen! S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das erste Gesellschafts-Concert im Gürzenich findet Dinstag den 23. October Statt.

Berlin. Die Neue Preuss. Zeitung berichtet über die Aufführung von Rossini's „Semiramide" am 6. October durch die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Merelli: „Heute erschien eine neue Sängerin, Signora Zelia Trebelli, vom königlichen Theater in Madrid, als Arsazes. Der Ruf hatte Ausserordentliches von dieser Altistin verkündet, die Spannung auf ihre Bekanntschaft zeigte sich in dem bis auf den letzten Platz besetzten Hause; eine erwartungsvolle Stille herrschte in dem grossen Hause, als Signora Trebelli aus der Coulisse trat und anstimmte: „*Eccomi alfine in Babilonia*". Die aufmerksamen Hörer erkannten sofort, dass sich hier eine jener seltenen Altstimmen erhob, welche mit der natürlichen Klangschönheit allen diesem Stimmfache eigenthümlichen sympathischen Zauber verschmilzt. Dieser Zauber übte auch gleich in der Auftritts-Arie der Sängerin seine Wirkung: ein allgemeiner, lang' anhaltender Applaus brach aus und erneuerte sich nach dem stürmisch begehrten Dacapo-Gesange der Altistin. Das Beifalls-Gewitter wiederholte sich den Abend über nach jedem Tonstücke der Furore machenden Künstlerin. Nach langer Pause fanden wir hier wieder einmal bestätigt, was ein gründlicher Kenner der Tonkunst über die hohe psychologische Bedeutung der Altstimme schrieb: „„Die Ausdrucksfähigkeit dieser seltenen Stimme ist so eigenthümlich, dass sie durch keine andere Gesangstimme vollkommen ersetzt werden kann; ihr Klang (*timbre*) ist ernst, duldsam, herzlich: echt romantisch; keine andere Stimme drückt weibliche Würde und Hoheit, religiöse Erhebung und Hingebung so entschieden aus; sie kann sogar jugendliche Manneskraft, romantischen Heldensinn repräsentiren, ja, sie ist die versöhnende Geisterstimme."" — Nächst der Debutantin fand die Sängerin der Semiramide, Signora Mariani Lorini, verdiente Anerkennung."

♁ **Regensburg,** Mitte September. Unsere Oper hat wieder begonnen, nachdem sie seit Ende Mai geruht hatte. Die Direction hat neue, tüchtige Kräfte gewonnen, und ist somit recht viel Gutes zu erwarten. Abgesehen von dem Sänger-Personale, über das noch kein Urtheil möglich ist, bezeichne ich die Veränderungen im Orchester-Personal. An die Stelle des sehr verdienten Capellmeisters Konopasek trat Herr Ott aus Anspach. Herr Beer ist als Violin-, Herr Pfeifer als Violoncello-Spieler engagirt; ein Sohn des verstorbenen Drobisch wird als Chormeister fungiren. — In einem Concerte der letzten Tage spielte ein noch sehr jugendliches Orchester-Mitglied, Herr Palästrini, das VII. Violin-Concert von Bériot mit einer Sicherheit, Reinheit, Fertigkeit und Eleganz, welche zu den besten Erfolgen berechtigt. Ich erwähne dies mit um so grösserem Nachdruck, als ich der Ueberzeugung bin, es sei Pflicht, strebende junge Talente durch verdientes Lob zu ermuntern.

Frankfurt a. M. Durch eine glückliche Zusammenstellung des Repertoires kamen die beiden Opern Vampyr und Oberon fast unmittelbar nach einander zur Aufführung, und es bot sich günstigste Gelegenheit, die oft hervorgehobene Aehnlichkeit zwischen Weber und Marschner zu prüfen. Marschner steht vielleicht als specifischer Musiker in manchen Einzelheiten höher als Weber. Seine Declamation, Stimmführung und seine Instrumentation ist richtiger und reiner, als die Weber's, seine Harmonisirung ist oft gesunder,

kräftiger. Dagegen kann er in Melodieen-Reichthum, in Klangfärbung*) und in zündendem Feuer der Leidenschaft nicht verglichen werden mit seinem Vorbilde.

Im Vampyr ist vieles Schöne, namentlich in den lyrischen Momenten; auch ist die Einheit des Stils anzuerkennen. Aber die grösseren Arien — besonders des Vampyrs — sind trotz aller Entfaltung der instrumentalen Mittel, die manchmal zur Ueberladung wird, matt und trocken, und die überall hervortretenden Anklänge an Weber, an die Euryanthe in der Ouverture, an den Freischütz bei dem jedesmaligen Erscheinen des Vampyrs, sind auffallend**); doch, wie gesagt, die Oper bietet des Schönen noch immer genug, um ihre Erhaltung auf dem Repertoire als wünschenswerth erscheinen zu lassen.

Oberon ist eine Musterkarte der Herrlichkeiten und der Schwächen Weber's. Da sind Melodieen und harmonische Wendungen, die geradezu vom Himmel kommen, und daneben gezwungene, affectirte, mitunter ganz banale Phrasen. Dabei ist die Stimmführung eine derartige, dass es den Sängern fast nicht zuzumuthen ist, ihre Partie immer rein zu intoniren.

Was nun die Aufführung der beiden Opern betrifft, so ist leider nicht viel Gutes zu berichten. Herr Pichler leistete im Vampyr Verdienstliches; dagegen liess sich unser geschätzter Tenorist Meyer in beiden Partieen zu bedauerlichem Forciren der Stimme hinreissen, und entwickelte manchmal auch im Piano Gaumentöne, der auch nicht angenehm wirkt. Herr Meyer hat so schöne Mittel und so tüchtige Anlagen, natürliche Empfindung und Feuer, dass Fehler wie die vorgeführten, und die sich erst in letzter Zeit bemerkbar machen, von ihm sehr leicht vermieden werden können.

Fräulein Carl schien an beiden Abenden nicht gut disponirt zu sein. Desto besser aber war es Fräulein Medal — zum Schreien und Tremuliren. Die junge Dame besitzt Talent und natürliche Beweglichkeit auf der Bühne, und wenn sie ihr Feuer mässigen und durch Studium die Stimme gehörig zu verwenden lernte, so würde ihr eine angenehme Carriere zu verkündigen sein. Die Chöre waren wie immer vortrefflich.

Wir können diese Besprechung nicht schliessen, ohne einige Worte über den Zustand der hiesigen Oper im Allgemeinen zu sagen. So gern wir den Verhältnissen Rechnung tragen, durch welche fast die grössten Meisterwerke von unserer Bühne verbannt sind, weil die Kräfte dafür fehlen; so gern wir das Streben der Oberleitung anerkennen, mit den vorhandenen Kräften das möglich Beste vorzuführen — so können wir doch nicht umhin, auf Uebelstände hinzuweisen, deren Beseitigung dringend nothwendig ist und unter allen Verhältnissen gefordert werden kann. Es gibt sich seit einiger Zeit eine Lauheit, Gleichgültigkeit, ein Mangel an Zusammenwirken in den Opernvorstellungen kund — die der „Faniska" wollen wir als Ausnahme gelten lassen —, bei der kein Institut auf die Dauer bestehen kann. Dem muss abgeholfen werden im Interesse der Sänger wie des Publicums. Und möge man rasch zur That schreiten, so lange noch die Kritik allein ihre Stimme geltend macht; denn wenn das Publicum seine Sache selbst zu vertreten beginnt, dann ist es zu spät Wir begnügen uns heute mit dieser Andeutung. (Frankf. Z.)

Es heisst, Herr von Flotow sei mit der Composition einer neuen Oper — Text von Emil Pohl — beschäftigt.

---

*) Hierin hat Weber Unglaubliches geleistet. In der Introduction der Oberon-Ouverture kommt eine Stelle vor, wo die Clarinetten den Grundbass einer Melodie führen, welche von den Celli ausgeführt wird. Wenn man diese Stelle auf dem Papier sieht, so kann man die wunderbare, zauberhafte Wirkung der Ausführung nicht ahnen.

**) Stirbt doch der Vampyr bei demselben Pizzicato der Bässe, das auch Caspar's Tod begleitet!

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 44. **KÖLN, 27. October 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Ueber griechische Musik.

II.

(I. s. Nr. 43.)

Die Schrift von F. Jos. Fétis hat den Titel: *Mémoire sur l'Harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains. Bruxelles, chez M. Hayez, imprimeur de l'Académie royale de Belgique. 1858.* 4. (120 S. mit 4 Kupfertafeln.)

Der Hauptzweck derselben wird noch bestimmter durch den Zusatz bezeichnet: „*En réponse à la question suivante: les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?*"

Die Schrift zerfällt in zwei Theile. Im ersten (S. 1—77) untersucht der Verfasser die Stellen der griechischen und römischen Schriftsteller, welche sich auf harmonischen Zusammenklang in der Musik der Alten beziehen oder durch die Gelehrten darauf bezogen worden sind, und bespricht theils bestätigend, theils widerlegend die Auslegungen, welche diese Stellen bisher erfahren haben. Im zweiten Theile betrachtet er, was aus den Denkmälern der plastischen Künste und aus den musicalischen Instrumenten der Alten für die Frage der Harmonie zu folgern sein dürfte.

Ausser vielen in den Text gedruckten Beispielen von griechischer Notenschrift und moderner Notirung enthält die Tafel I. eine vollständige Uebersicht der griechischen Tonweisen diatonischer Gattung in den verschiedenen Zeit-Epochen und in ihrer Umgestaltung von Pythagoras bis auf Alypius, dessen fünfzehn Tonweisen als bis auf die Zeit von Christi Geburt gebräuchlich angenommen werden; ferner die acht Tonarten der griechischen Kirche, die vierzehn, von Glareanus auf zwölf zurückgeführten Tonarten des gregorianischen Gesanges und die acht gewöhnlichen Tonarten des Chorals.—Tafel II. Die Stimmung der Magadis*) in dorisch-chromatischer Weise. — Tafel III. und IV. Abbildungen antiker Reliefs von Zither- und Flötenspielern.

Wir können unseren Lesern nicht zumuthen, sich mit uns in die Einzelheiten der Kritik der verschiedenen Meinungen der Gelehrten über die Kenntniss der Harmonie der Alten zu vertiefen, die der Verfasser an die chronologische Aufzählung der bedeutendsten Schriftsteller über seinen Gegenstand knüpft. Seine Entscheidung für die Meinung, dass die Alten den accordmässigen Zusammenklang und die Folge von dergleichen Zusammenklängen, mit Einem Worte: dasjenige, was unsere Musik Harmonie nennt, nicht angewandt haben, begründet er zuvörderst auf den Unterschied zwischen Kenntniss der consonirenden Intervalle und Anwendung derselben bei der Composition; dann darauf, dass sämmtliche Stellen der alten Schriftsteller, die man auf zusammenklingende Harmonie hat deuten wollen, nur von der Aufeinanderfolge der Intervalle, keineswegs von ihrem Zusammenklang zu verstehen sind; ferner, dass man vor allen Dingen die Zeitalter unterscheiden muss; alsdann, dass die Griechen keinesfalls die Terz und die Sexte als consonirende Intervalle betrachtet haben, und dass ohne diese Consonanzen keine Harmonie im Sinne der neueren Musik möglich sei; endlich, dass der einzige Zusammenklang, den die Alten angewandt, die „Magadisation", d. i. die Octaven-Verbindung, gewesen sei, mit Ausnahme einer Folge von Quarten (myxolydisch und dorisch) oder von Quinten (hyperphrygisch und dorisch), die als Neuerung um die Zeit des Augustus angewandt worden sein möge**)—eine unseren

*) Ein Saiten-Instrument von 20 Saiten in zwei Octaven im Umfang vom kleinen bis zum zweigestrichenen *c*.

**) Auf diese Weise erklärt Fétis die vielbesprochene Stelle im Horaz (Epode IX.):
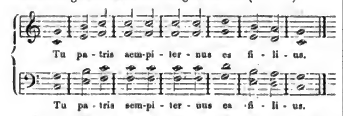
Sonante mixtum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis barbarum —

wonach die Lyra „dorisch", die Tibien „barbarisch" zusam-

Ohren unerträgliche Folge, die aber noch ins Mittelalter hinein spukte, wie man aus Hucbald's (840—930 nach Christi Geburt) Schriften sieht, dem, wie seinen Zeitgenossen, die Quarten- und Quintenfolge noch die allein angenehme war.

Diese Behauptungen sind nun zwar keineswegs neu, namentlich in Deutschland nicht, was auch schon aus den Stellen, die Fétis aus den in unserem ersten Artikel genannten deutschen Schriftstellern selbst anführt, hervorgeht; allein sie sind durch eingehende Erörterung und im zweiten Theile der Schrift besonders auch durch die Rücksichtnahme auf die Instrumente der Alten anschaulich gemacht. Die ausführlichste Widerlegung wird einer Abhandlung des Franzosen Vincent zu Theil, die in Deutschland wenig oder gar nicht bekannt ist. Sie steht als: *Notice sur trois Manuscrits grecs relatifs à la musique* und *Fragments de quelques Manuscrits* in dem zweiten Theile des XVI. Bandes der *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque du Roi. Paris, 1847.* In 4to.

Die Annahme von Fétis, dass im Abendlande eine Ausartung (oder, wie man glaubte, eine Erweiterung) der Harmonie um die Zeit des Augustus entstanden sei, indem man neben der Octaven-Verbindung auch eine Quarten- oder Quintenreihe erfand, und dass diese aus dem Verfall des römischen Kaiserreiches in die Musik des ersten Jahrtausends nach Christi Geburt herübergezogen worden sei, wird durch das Beispiel einer so genannten Diaphonie aus dem oben erwähnten Hucbald bestätigt, die Gerbert fehlerhaft abgedruckt, Fétis aber aus einem Manuscripte des XI. Jahrhunderts auf der königlichen Bibliothek zu Brüssel folgender Maassen hergestellt hat (S. 110):



Die Leser ersehen zugleich aus diesem Beispiele, was „Magadisation" ist; wir haben hier in den beiden Mittelstimmen eine Magadisation in der Quarte; in der ersten und zweiten, und eben so in der dritten und vierten eine dergleichen in der Quinte; endlich eine Magadisation in der Octave in der ersten und dritten und in der zweiten und vierten Stimme.

Man sehe sich dieses Pröbchen vorweltlicher Tonkunst an — denn wahrlich, die wahre Welt der Musik tauchte erst am Ende des vierzehnten Jahrhunderts aus dem bisherigen Chaos der Töne hervor — und versuche dann zu begreifen, wie es möglich gewesen, dass das menschliche Ohr sich an eine solche Art von Harmonie gewöhnt, ja, sie sogar angenehm empfunden habe! Es ist dies ein Problem, dessen physiologisch-pathologisch-musicalische Lösung ein unerreichbares Ziel sein dürfte.

Aus der *Conclusion* des Memoires geben wir noch einige beachtenswerthe Stellen.

„Das ist also", sagt Fétis darin nach Anführung des Beispiels aus Hucbald, „die Erbschaft, welche das classische Alterthum der neueren Zeit in Bezug auf Harmonie hinterlassen hat, d. h. die vollkommenste Negation des Gefühls für die harmonischen Tonverhältnisse! — Wenn man übrigens die Aermlichkeit der musicalischen Ton-Werkzeuge der pelasgisch-hellenischen und tyrrhenisch-latinischen Stämme, jene elenden Zithern und Leiern mit sieben Saiten, ohne Hals und Griffbrett, jene Flöten (oboen- oder clarinettenähnliche Tibien) mit einem, allenfalls zwei, höchstens drei Löchern, auch nur mit der Mannigfaltigkeit der Instrumente bei den Indiern, selbst bei den Assyriern und Aegyptiern (?), vergleicht, so muss man einsehen, dass das für andere Künste so hochbegabte Volk der Griechen verhältnissmässig am schlechtesten mit Natur-Anlagen für die Tonkunst bedacht worden ist.

„Trotz aller Analysen und Beweisführungen wird man indess immer wieder die Behauptung wiederholen, es sei unglaublich, dass die Griechen, ein geistig so vorzüglich organisirtes Volk, die Meister in der Philosophie und Beredsamkeit, in der Poesie und den plastischen Künsten, die Tonkunst eine Reihe von Jahrhunderten lang getrieben hätten, ohne darin Fortschritte zu machen und das Princip der Harmonie zu entdecken, welches barbarische Völker aufzufinden verstanden haben!

„Dieser Satz ist aber viel zu absolut aufgestellt. Die Griechen sind keineswegs in der Musik auf ihrem ursprünglichen Standpunkte stehen geblieben, im Gegentheil, es wird ihnen immer der Ruhm bleiben, der Tonkunst ihre Haupt-Grundlage durch die Erfindung des diatonischen Ton-Systems gegeben zu haben. — Aber auch darüber haben sie es nie zu einer vollständigen Uebereinstimmung gebracht;

men gespielt hätten (barbarisch, d. i. phrygisch, lydisch u. s. w.). Dass dies auch nur eine „Magadisation", d. h. eine blosse Fortschreitung zweier Tonleitern in einem bestimmten Intervall, keineswegs aber eine Harmoniefolge in unserem Sinne gewesen, ist vollkommen richtig Ob aber überhaupt der Dichter, dem es bei seiner Frage an den vornehmen Gastfreund: „Wann werden wir bei dir zur Siegsfeier wieder alten Wein trinken und Tafelmusik hören?" — wahrlich nicht auf theoretisch-genaue musicalische Ausdrücke ankommen konnte, durch das Wort *mixtum* einen wirklichen *concentus*, Zusammenklang, habe bezeichnen wollen, das dürfte noch die Frage sein. „Lasst uns trinken bei Geigen und Flöten in *A*- und *Cis-dur* durch einander!" würde vielleicht nach Jahrtausenden auch merkwürdige Auslegungen erfahren, wenn man daraus auf unser Ton-System und unsere Harmonie schliessen wollte.

um so wichtiger ist bei Beurtheilung ihrer Systeme das Auseinanderhalten der verschiedenen Zeit-Epochen.

„Was mich betrifft," — schliesst Fétis seine Abhandlung — „so erkläre ich, dass mir das Studium der musicalischen Schriften der Alten, die auf uns gekommen sind, schon lange die Ueberzeugung gegeben hat, dass das, was sie Musik nennen, gar keine Aehnlichkeit mit der Musik der neueren Zeit hat. Alle griechischen Abhandlungen über Musik sind rein technisch; die eigentliche Tonkunst erscheint darin weder in ihrer praktischen Form noch in ihrer Aesthetik, und die Widersprüche in der Theorie zeigen sich überall. Die Systeme, auf welche die Feststellung und Eintheilung der Tonarten begründet sind, verändern sich von einer Epoche zur anderen; es ist eben so wenig eine ständige Bestimmtheit in den wissenschaftlichen Entwicklungen der Verhältnisse der Intervalle und in ihrer Vertheilung in Tetrachorde vorhanden. Ueberall treten uns veränderliche und oft unter den Schriftstellern selbst streitige Grundsätze entgegen.

„Freilich sprechen die Griechen von wunderbaren Wirkungen der Musik, namentlich in den ältesten Zeiten, wo sie noch sehr unvollkommen in ihrem Ton-System war; allein die Indier erzählen ähnliche Anekdoten von den ausserordentlichen Wirkungen ihrer Musik, und eben so die Araber. Man braucht auch gar nicht bis ins Alterthum zurück zu gehen, um die tiefen Eindrücke und Aufregungen thatsächlich festzustellen, welche gewisse National-Melodieen bei den meisten Völkern hervorbringen, da diese Melodieen in der Regel mit geschichtlichen Ereignissen, mit Erinnerungen an Heimat und Kinderjahre oder mit Leidenschaften des Hasses oder der Liebe enge verbunden sind. Vorzüglich bei Völkern, welche die Natur mit reichen geistigen Gaben bedacht hatte, mit Phantasie und Gefühl, wie die Indier und die Griechen, mussten jene Wirkungen leicht erfolgen. Ich bin aber fest überzeugt, dass, wie alle ähnlichen bei anderen Völkern, auch bei den Griechen dergleichen Eindrücke nur durch Volks-Melodieen gemacht wurden. Als Volks-Melodieen muss man die Gesänge betrachten, die in verschiedenen Tonweisen und Rhythmen für verschiedene Zwecke und verschiedene Gelegenheiten bestimmt waren, z. B. für religiöse Ceremonien, charakteristische Tänze, kriegerische Anlässe u. s. w., wobei dann die Poesie des Textes, die religiöse Stimmung, die Vaterlands- und Freiheitsliebe in Verbindung mit der Melodie Wirkungen erzeugten, die man der Musik allein zuschrieb.

„Bis zu der Epoche, wo die Musik sich in der neueren Zeit als wirkliche Kunst durch Vereinigung aller ihrer Elemente, als Melodie, Harmonie, Rhythmus, Modulation, Tempo-Bestimmung, Klangmittel u. s. w., ausbildete, hat es auf der Welt keine andere Musik als den Volksgesang gegeben. Dieser Gesang hat allerdings bei gewissen Völkern eine ganz eigenthümliche Schönheit und Form der Melodie, allein er steht dennoch ausserhalb der Bedingungen, welche die aus ihm entwickelte Musik zur wirklichen Kunst machen. Die Musik der Griechen, Römer und Etrusker konnte nur Volksgesang sein; hätten sie mehr als überlieferte herkömmliche Melodieen, hätten sie geschriebene, combinirte musicalische Compositionen gehabt, so würden diese gewiss eben so gut bis auf uns gekommen sein, wie die Werke ihrer Dichter, Redner, Geschichtschreiber und Philosophen.

„Das scheint mir ohne Widerrede fest zu stehen, dass die Alten weder einen Begriff von Accorden als nothwendigen Bestandtheilen der Musik, noch Gefühl und Sinn für den harmonischen Zusammenklang derselben gehabt haben." — —

Schliesslich wollen wir nur noch bemerken, dass die Vorliebe und der blinde Respect der Philologen und Alterthumsforscher vor jeder Aeusserung eines alten Schriftstellers gar zu oft die Verwirrung der Begriffe über musicalische Dinge, die sich bei den griechischen Autoren findet, übersehen haben. Nur Fortlage zertheilt in seinem Buche („Das musicalische System der Griechen in seiner Urgestalt") unerbittlich den Nimbus, der die Köpfe jener alten Schriftsteller umgibt, und sagt geradezu, dass die Widersprüche derselben ihre grosse Unwissenheit offenbaren, wie wenn z. B. Aristoxenus und sein Ausschreiber Plutarch fast in Einem Athemzuge sagen, dass das enharmonische System älter ist, als das diatonische, das diatonische aber das älteste von allen! Und dennoch, fährt er fort, haben solche und ähnliche Widersprüche bis jetzt die Forscher nach Wahrheit nicht zur Verzweiflung und zum Aufgeben eines Gebietes gebracht, auf welchem Irrthum und Unverstand herrschen.

Wir wollen von solchen Widersprüchen nur noch ein auffallendes Beispiel anführen. Es betrifft das Instrument Magadis, wovon das Wort μαγαδίζειν, d. i. in der Octave begleiten (vielleicht auch in der Quarte oder Quinte, wie wir oben gesehen). In einem Fragment des Anakreon bei Athenäus heisst es: „Ich singe zur lydischen Magade (μαγάδην ἔχων) mit zwanzig Saiten." Aber in einem Fragment des Ion von Chios bei demselben Athenäus wird die Magadis eine „lydische Flöte" genannt, und Athenäus citirt dafür auch den Grammatiker Aristarch, bemerkt aber auch, dass Aristoxenus und noch vier andere Schriftsteller über die Flöten keine Flöte Magadis kennen, führt aber kurz darauf an, dass Tryphon sagt: „Allein die Flöte, die man Magodos nennt." Ja, der Grammatiker Didymus bezeichnet die Magadis (ebenfalls bei Athenäus)

als eine „Zitherflöte", was wahrscheinlich heissen soll, dass sie zur Zither gespielt wurde, oder umgekehrt. Dann wird wieder behauptet, die vielsaitigen Instrumente wären erst sehr spät bekannt geworden. Noch ärger meint Posidonius, Anakreon hätte mit den „zwanzig Saiten" die drei Tonweisen, die lydische, phrygische und dorische, gemeint, deren jede sieben Saiten erfordere, von denen er eine, der runden Zahl zwanzig wegen, nicht angegeben habe! — Ueber solchen Wirrwarr muss jeder Kritiker die Geduld verlieren. Und verliert er sie nicht, was wird dadurch für die Tonkunst gewonnen?

Der wiener Männergesang-Verein.

Aus dem sechsten Jahresberichte des wiener Männergesang-Vereins (für das Jahr vom 7. October 1859 bis 5. October 1860) von Dr. H. von Billing, d. Z. Schriftführer, heben wir hervor:

Am 2. December 1859 richtete Herr Bürgermeister Dr. Frhr. von Seiller an den Verein die Aufforderung, der Enthüllungsfeier des von der Stadt-Commune dem Tonmeister Mozart gesetzten Monumentes durch seine Mitwirkung eine musicalische Weihe zu verleihen.

In Folge dieser Einladung fand sich der Verein am 5. December, an einem schönen, hellen Wintertage, Nachmittags 2 Uhr, auf dem St.-Marxer-Kirchhofe ein und reihte sich um das verhüllte Standbild, das sich über Mozart's muthmaasslicher Grabstätte erhob. Mitglieder des Hof-Operntheaters, Repräsentanten der verschiedensten Musik- und sonstigen Kunst-Corporationen, eine grosse Menge Zuhörer hatten sich eingefunden, um dem lange vernachlässigten Andenken des grössten österreichischen Tondichters jetzt Rechnung zu tragen und damit eine heilige Pflicht zu erfüllen.

Der Männergesang-Verein begann die Feierlichkeit mit dem Vortrage von Mozart's „Abendlied". Der Bürgermeister sprach sodann die Inaugurations-Rede, bei deren Schlussworten: „Enthülle dich, trauernde Muse!" die verbergende Leinwand-Hülle fiel und das Standbild, die trauernde Muse der Tonkunst, auf die aufgehäuften Partituren Mozart'scher Werke gestützt, in der Hand das halb aufgerollte Requiem, von der Sonne hell und goldig angestrahlt, ernst auf die Umherstehenden niederblickte. Beim Fallen der Hülle erscholl Herbeck's kräftiger „Festgesang" und bildete zugleich den Schluss der Feierlichkeit.

Dem ersten Vereins-Concerte am 18. December v. J. im grossen Redoutensaale wohnten Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin bei, erschienen gleich beim Beginne des Concertes und verweilten bis nahe zum Schlusse, liessen sich die Mitglieder der Direction vorstellen und bezeigten Höchstihr Wohlgefallen an den Leistungen des Vereins.

Am 23. December v. J. ernannte der Verein einstimmig und mit lautem Zurufe E. M. Arndt zu seinem einundneunzigsten Geburtstage (26. December) zum Ehren-Mitgliede. — Der Beschluss des Vereins, für Arndt's Denkmal ein Concert zu geben, stiess auf Schwierigkeiten von aussen her, die zu beseitigen nicht in der Macht des Vereins lag. (!)

Der erste Versuch einer Carnevals-Liedertafel in Masken — für Wien neu — glückte vollkommen. Es waren an 200 Sänger und an 300 Gäste zugegen, wovon 300 mannigfach costumirt. Ein Schwank: „*Le Carnaval c'est la paix*", Scene zwischen einer Augsburgerin, einem preussischen Kreuzritter und einer Kölnerin, war höchst ergötzlich.

Die Sängerfahrt nach Graz und die dort gegebenen Productionen am 8. und 9. September d. J. brachten 2175 Gulden Reinertrag zu vaterländischen und wohlthätigen Zwecken.

Am 17. September d. J. erhielt der Verein einen prachtvollen Ehren-Pocal durch Beschluss des Gemeinderathes von Wien (Hört! hört!) mit folgender Inschrift: „Die Stadt Wien widmet dem wiener Männergesang-Vereine diesen Ehrenbecher als Zeichen der Anerkennung." Das Begleitschreiben hebt hervor, dass die Stadt, „an deren Festlichkeiten der Verein sich wiederholt und stets mit dem glänzendsten Erfolge betheiligte", die Gelegenheit ergreife, ihren Dank auszudrücken.

Eine kirchliche Feier — Messe von „Dr. Ritter Franz von Liszt" (*sic*) — nicht gerechnet, ist der Verein in eilf öffentlichen Productionen (3 Concerten, 3 Liedertafeln und 5 Fest-Productionen), dann in zwei Serenaden, also im Ganzen dreizehn Mal, vor das Publicum getreten. Darunter ein Mal (beim Schiller-Fackelzuge) in Verbindung mit den drei anderen Gesang-Vereinen von Wien, ein Mal (bei der feierlichen Enthüllung des Erzherzog-Karl-Monumentes) unter Mitwirkung des akademischen Gesang-Vereins und zwei Mal in Gemeinschaft mit dem gratzer Männergesang-Vereine.

Von den Chören waren 29 neu, darunter von dem Chormeister Herrn Herbeck Fest-Chor (Doppelchor) zur Enthüllung des Mozart-Denkmals; Fest-Cantate mit Harmonie-Begleitung zur Enthüllung des Denkmals des Erzherzogs Karl; „Gruss an Steiermark", in Graz gesungen.

Die Zahl der ausübenden Mitglieder hob sich von 222, dem nachgewiesenen Stande des Vereins vom 30. September 1859, auf 247 Sänger. Das Namens-Verzeich-

niss weis't 54 erste Tenöre (im Vorjahre 40), 60 zweite Tenöre (im Vorjahre 61), 68 erste Bässe (gegen 64) und 65 zweite Bässe (gegen 57) nach.

Der Verein erfreut sich daher neuerdings eines beim gleichzeitigen Bestehen von vier anderen Männerchor-Vereinen in Wien an Bedeutsamkeit gewinnenden Zuwachses von 25 Stimmkräften.

Die Zahl der beitragenden Mitglieder erlitt einen in den trüben Zeitverhältnissen nur zu leicht erklärlichen Rückgang von 402 auf 355.

Unter dem Vereins-Material nimmt das Archiv den ersten Platz ein. Der Katalog zeigt einen Zuwachs von 27 Cumulativ-Nummern, und somit ist der Effectivstand des Archivs 730 Nummern mit über 2080 einzelnen Gesangstücken.

Die Anschaffungen bilden in diesem Jahre den bedeutenden Ausgabe-Posten von 848 Gld. 17 Kr. und rechtfertigen wohl ohne weiteren Commentar die im Laufe des Winters beschlossenen Einschränkungen hinsichtlich des Entlehnens der Musicalien.

Ausser der den Chormeistern zugestandenen Remuneration und der jährlichen Beihülfe an die Witwe eines früh geschiedenen verdienstvollen Tondichters hat der Verein 25 Stück Ducaten als Ehren-Honorar für erstaufgeführte Original-Compositionen zuerkannt.

So weit Zahlen sprechen können, erweisen sie eine steigende Tendenz der Thätigkeit des Vereins, so wie seines Bestandes.

Was jedoch nicht zahlenweise nachweisbar ist, aber jedem, der im Vereine mitgelebt und mitgewirkt hat, zur freudigen Ueberzeugung wurde, das ist die unverkennbare Festigung und Einigung der inneren Vereins-Verhältnisse, der sichtliche Aufschwung des geselligen Lebens und der Lust und Liebe für den Verein, und darin, viel mehr als in allen materiellen Mitteln, liegt die Garantie, dass der Verein, im Innern fest und markig, selbst die heftigsten Stürme der Aussenwelt ungebeugt überdauern könne.

Der springende Bogen.

Während verschiedene Violinspieler unserer Tage bei kurz abzustossenden Noten den Bogen meist springen lassen und diese geschmacklose Manier für eine Erfindung der neuesten Zeit und eine Bereicherung der Streicharten halten, erfahren wir aus dem ersten Hefte von Spohr's Selbstbiographie, dass diese Manier schon im vorigen Jahrhundert im Gebrauche war und so ziemlich mit der damaligen Mode der Reifröcke zusammenfällt. Auf Seite 46 des bezeichneten Heftes nämlich spricht der Verfasser von dem Zusammenspielen mit dem irrsinnigen Geiger Tietz im Jahre 1803 zu St. Petersburg in nachstehenden Worten: „Tietz spielte die zweite Stimme meines Duetts, die nicht leicht ist, ohne allen Anstoss und recht sauber und trug auch die Gesangstellen mit Geschmack und Gefühl vor. Weniger wollten mir seine Passagen gefallen, die er nach alter Weise mit springendem Bogen spielte."

Seite 48 darauf erwähnt Spohr des Geigers Fodor und sagt: „Auch sein Spiel wollte mir nicht behagen. Er spielte zwar rein und ziemlich fertig, aber ohne Wärme und Geschmack. Auch liess er bei den Passagen den Bogen fortwährend springen, was bald unerträglich wird."

Es ist bemerkenswerth, dass seit Erstehen der belgischen Violinschule unter de Bériot die durch Rode und seine Genossen eingeführte Bogenstange — in Säbelform ausgeschweift — fast ganz aus dem Gebrauche gekommen, hingegen die alte, im vorigen Jahrhundert im Gebrauch gewesene horizontale, gemeinhin Sägeform benannt, wieder hervorgesucht worden, mit welcher aber das langgezogene Legato in der Passage, nicht minder in der Cantilene, im Charakter der französischen wie auch in Spohr's Schule, nicht auszuführen ist. Weil die Sägeform der bald zu straffen, bald zu schlaffen Spannung wegen aller Schwungkraft ermangelt, so wird das Hüpfen und Springen noch insbesondere erleichtert, ja, diese positive und negative Eigenschaft des Bogens verleitet offenbar dazu. In Gemeinschaft mit der übermässig hohen Stimmung und dem eben darum nothwendig dünnen Saitenbezug bewirkt dieses so beschaffene, überdies noch allzu leichte Werkzeug (mit dem man gegenwärtig auch das Violoncell behandeln sieht) den Mangel an Tonfülle, dies sogar beim Zusammenspiel im Orchester, wenn nicht Massen dastehen. Aber auch im Orchester fängt das Hüpfen- und Springenlassen des Bogens an, sich bemerkbar zu machen. Möchten doch die Herren Dirigenten für solchen Unfug ein Ohr haben, widrigenfalls die schon erkleckliche Summe von Unziemlichkeiten im Vortrage unfehlbar sich um ein Bedeutendes noch vermehren wird. Wer die Leistungen der aus bloss tüchtigen Ripienisten bestehenden Orchester bis um 1830 zurück noch in der Erinnerung hat, kann nicht ohne Besorgniss für die Zukunft auf die dermal meist mit Virtuosen besetzten Violinparte in den ständigen Orchestern blicken. Allerdings waren die damaligen Orchester ausser Stande, z. B. die Ouverture zur Zauberflöte, zu Euryanthe und so viele andere noch in einem bis zum Wahnsinn gesteigerten Tempo abzuhetzen, wie es die unsrigen vermögen.

S.

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 23. October 1860.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zur Oper Iphigenie in Aulis von Gluck. 2. Concert für die Violine von Mendelssohn, gespielt von Concertmeister O. von Königslöw. 3. Arie aus Rossini's *Donna del Lago*, gesungen von Fräulein Emilie Genast. 4. Romanze in *G-dur* für die Violine von Beethoven (von Königslöw). 5. „Erlkönig" von Fr. Schubert, instrumentirt von F. Hiller (Fräulein E. Genast). 6. *Te Deum* von J. Haydn für Chor und Orchester.

Zweiter Theil. Sinfonie Nr. II. von Beethoven.

Unsere diesmalige Winter-Concertzeit hat am Dinstag mit einem Concerte begonnen, dessen Programm, wie man sieht, sehr einfach und anspruchslos war. Dagegen lässt sich nichts sagen, da es jedenfalls zweckmässige Politik der Direction ist, eine Steigerung des Interesses beim Publicum hervorzurufen. Diese findet schon jetzt Statt, da man unter den nächsten Productionen Händel's Judas Maccabäus und Beethoven's *Missa solemnis* in *D-dur* dem Vernehmen nach zu erwarten hat. Und für die Trefflichkeit der Ausführung gab das erste Concert eine sehr wohl annehmbare und auch vom Publicum mit Anerkennung, wenn auch gerade nicht mit Enthusiasmus, aufgenommene Bürgschaft.

Das Abonnement auf die Reihe von zwölf Concerten — früher acht, dann neun bis zehn, im vorigen Jahre zehn und zwei ausserordentliche für das Orchester, also in diesem Jahre zum ersten Male auf zwölf von vorn herein obligate Concerte — ist reichlich genug ausgefallen, und schon für das erste sind ausserdem einhundert und zehn Fremdenkarten ausgegeben worden.

Ein epochemachendes Ereigniss ist die Herabsetzung der Orchesterstimmung nach dem pariser Muster, welche zum ersten Male am Dinstag in Anwendung kam. Die Concert-Gesellschaft hat sämmtliche Holz-Blasinstrumente neu angeschafft, und die Blech-Instrumente sind durch neue Einsätze in die tiefere Stimmung gebracht. Die Wirkung war unserer Ansicht nach eine ganz befriedigende; die Saiten-Instrumente haben keineswegs dadurch an Ton verloren, und für die Sänger ist die Aenderung eine wahre Wohlthat.

Von den Musikstücken des Abends gewann die Ausführung der Sinfonie alle Stimmen des Publicums und der Kritik für sich; eben so das Spiel des Herrn von Königslöw in dem Concerte von Mendelssohn. Freilich haben wir das Mendelssohn'sche Concert schon sehr oft gehört und von den grössten Meistern des Violinspiels, wie Sivori, Joachim, David u. s. w. Dennoch wusste Herr von Königslöw das Interesse des Publicums und der Kenner durch die edle, von künstlerischer Ruhe getragene Vortragsweise spannend zu fesseln und zu lebhaftesten Beifallsbezeigungen anzuregen — ein deutliches Zeugniss für den Gehalt der Composition und die Meisterschaft des Spielers. Der letzte Satz, den dieser mit richtigem Gefühl nicht im Tempo übertrieb, ging auch im Orchester sehr gut.

Ueber die Gesang-Vorträge des Fräulein Genast waren die Stimmen nicht so einig, indem ihr Vortrag der Göthe'schen Ballade von Schubert einen grossen, wohl den grössten Theil des Publicums entzückte, strengeren Richtern aber zu manierirt scheinen wollte. Unstreitig besitzt die Sängerin ein bedeutendes Talent für den Vortrag des deutschen Liedes überhaupt, und man kann viele von ihren Leistungen in diesem Genre vollendet nennen. Der Schubert'sche „Erlkönig" verführt allerdings leicht zu einer Manier, die ein Gemisch von Declamation und von dramatischem Vortrage ist, das für den Gesang einer Ballade, der bei aller Nuancirung doch einen einheitlichen Charakter behalten muss, rein künstlerisch genommen nicht ganz geeignet scheint. Ziehen wir die Consequenzen aus jener Manier, so kommen wir wieder auf Kunststücke, die auch schon da gewesen sind, dass Eine Person ein Duett zwischen Tenor und Bass oder Alt und Sopran sang, nicht nur mit verschiedenen Registern, sondern auch mit verschiedenem, künstlich erzeugtem Timbre der Stimme. Sollte diese Veränderung des Timbres in einem und demselben Gesangstücke (nicht in verschiedenen Rollen auf der Bühne, was etwas ganz Anderes ist) Grundsatz für den Vortrag werden, so dass, um ein Beispiel zu wählen, der Sänger der Ballade „Der Wirthin Töchterlein" von Löwe einen besonderen Klang für den Erzähler, für die Wirthin und für jeden der drei Bursche in seine Stimme legen müsste, so würde durch eine so handgreifliche Nachahmung der Wirklichkeit die Gränze zwischen Naturwahrheit und Kunstwahrheit bis zum Lächerlichen überschritten werden. Um aber auf den Vortrag des „Erlkönig" zurück zu kommen, so lässt sich nicht läugnen, dass das, was Fräulein Genast in dieser Manier leistete, vorzüglich gelungen war. Weniger genügte sie in der Arie von Rossini den Ansprüchen, die man an Fülle und Volumen der Stimme und an feurigeren Vortrag bei dieser Composition macht.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Breslau. Die Herbst-Saison eröffnete heuer unter glücklichen Auspicien. Die beiden ersten grösseren Schauspiel-Novitäten fanden eine äusserst günstige Aufnahme. „Die Pasquillanten" von Benedix gefielen eben so wie Moser's „Eine Frau, die in Paris war". Zu dem durchschlagenden Erfolge des Benedix'schen Lustspieles trug ganz vorzüglich das lebendige Ensemble sämmtlicher Mitspielender bei, unter denen Herr Weilenbeck in der Rolle des Hofrath Hänlein besonders hervorzuheben ist. — Flotow's neugetaufter „Müller von Meran", der unter dem Namen „Albin" vor mehreren Jahren im Kärnthnerthor-Theater durchfiel, hatte bei seiner Vorführung am 4. d. Mts. auf unserer Bühne das gleiche Schicksal.

Dresden. Als neu einstudirt wurde am 5. October Spohr's „Faust" gegeben, und zwar in einer vortrefflichen Ausführung unter Leitung des Herrn Capellmeisters Rietz. Die Besetzung war den Kräften unseres Hoftheaters völlig entsprechend: Frau Bürde-Ney (Kunigunde), Frau Janner-Krall (Röschen), Herr Mitterwurzer (Faust), Herr Freny (Mephisto), Herr Tichatschek (Hugo) u. s. w. Selbst bis auf die kleinsten Partieen hin waren sämmtliche Sänger die besten, die für derartige Rollenfächer hier vorhanden sind. Wenn ein nachhaltiger Erfolg für diese Oper nicht erwartet werden dürfte, so liegt die Schuld wohl ausschliesslich im Texte, der eine ganz gehaltlose Puppenspiel-Dichtung ist.

Herr Capellmeister Rietz scheint endlich den Bannspruch gefunden zu haben, der den Zauberring löst, welcher die Aufführungen der musicalischen Messen in der katholischen Hofkirche hier gefesselt hielt; denn an einem der letzten Sonntage wurde einmal eine andere als eine von einem königlich sächsischen Hof-Capellmeister componirte Messe während des Gottesdienstes ausgeführt, nämlich

die *G-moll*-Messe von Hauptmann in Leipzig, die der Componist vor 25 Jahren dem letztverstorbenen Könige gewidmet hatte, die aber nie hier aufgeführt wurde. Der Componist war mit einer Anzahl seiner Schüler von Leipzig zur Aufführung herübergekommen und sprach sich höchst lobend über die künstlerische Reproduction aus, wobei er nur bedauerte, dass der Sängerchor für das Verhältniss der Kirche und der Instrumentation zu schwach sei, welcher Uebelstand hier schon seit Jahren bei jeder Mess-Aufführung fühlbar war.

(W. Rec.)

Wien. Die Leitung der Oper „Die Jüdin" war an Herrn Dessoff übergegangen, der das Ganze energisch zusammenhielt. Herr Dessoff macht überhaupt noch den im Operntheater immer seltener werdenden Eindruck einer frisch auftretenden Kraft. Wird er auch die Zähigkeit haben, sich weder durch die Directions-Coterie-Wirthschaft, noch durch die Orchester-Cameradschaft, die Herrn Eckert zu Grunde gerichtet hat, abnutzen zu lassen?!

Das Orchester-Personal des Opern-Theaters gibt am 4., 18. November, 2. und 16. December vier philharmonische Abonnements-Concerte unter der Leitung des neuen Capellmeisters Dessoff. Der erste Orchester-Director, Herr Joseph Hellmesberger, ist dem Vernehmen nach von dieser Unternehmung zurückgetreten und wird sich an den Aufführungen nicht betheiligen.

Im Operntheater gehören in neuester Zeit Leistungen, die ein künstlerisches Gepräge tragen, zu den Seltenheiten. Eine solche Leistung durfte man mit Recht von Ander als Tannhäuser erwarten, und diese Erwartung ist nicht getäuscht worden. Beiläufig bemerkt, haben wir durch Ander erst die Partie des Tannhäuser in Wahrheit zu hören bekommen. Steger etwa ausgenommen, der diese Rolle einige Male in der Josephstadt mit verdientem Erfolge gesungen, hatten wir bisher lauter stimm-invalide und auch sonst nicht hervorragende Tannhäuser-Sänger gehört. Von Herrn Grimminger konnte man gar behaupten, man habe ihn gewisse Stellen singen gesehen, aber nicht gehört.

Der erste ins Auge fallende Vortheil dieser neuen Besetzung war daher der Umstand, dass manche Stellen, die man bisher nur aus der Partitur kannte, jetzt zu thatsächlicher Geltung kamen. Herr Ander war kräftig bei Stimme und sang die anstrengende Partie, die er sehr eingehend studirt hat, mit ungeschwächter Ausdauer durch. Jeder sangbaren Stelle ward ihr volles Recht, und schon hierin war der erfreuliche Unterschied mit anderen Tannhäuser-Sängern auffallend bemerkbar. Der Schwerpunkt aller Wirkung ruht indessen bei Wagner bekanntlich in dem potenzirten dramatischen Ausdruck, und auf dem Felde ist Herr Ander unbestrittener Meister. Selbst jenes Ueberwiegen des letzteren Elementes, jenes Aufopfern der Tonschönheit und der musicalischen Betonung zu Gunsten der dramatischen Charakteristik, welches wir sonst geneigt sind, Herrn Ander als einen künstlerischen Irrthum vorzuwerfen, steht hier in vollem Einklang mit den Absichten des Componisten. Man kennt Herrn Ander, die leidenschaftliche Unmittelbarkeit seiner Ausdrucksweise, das von innerer Gährung und äusserlicher Reizbarkeit oft kaum geläuterte, in den letzteren Jahren indess durch sorgfältiges Studium gesicherte Spiel, jenes Sich-Hingeben, man möchte sagen: Sich-Anklammern, an seine Aufgabe. Daher, wie so oft, auch heute diese ergreifende Wirkung einer Reproduction, welche selbst da, wo sie keine endliche Befriedigung zurücklässt, doch niemals die Illusion zerstört, dass man wirklich den dargestellten Charakter vor sich hat.

Die wiener Deutsche Musik-Zeitung enthält folgende Notiz über unbekannte Werke von J. Haydn: „Bei dem allgemeinen Interesse, welches die demnächst Statt findende Aufführung des lange Zeit unbeachtet gebliebenen Oratoriums „*Il ritorno di Tobia*" von Joseph Haydn erregt, glauben wir durch die Mittheilung, dass sich die Verlagshandlung Wessely & Büsing hier im Besitze der Partituren mehrerer theilweise bis jetzt unbekannt gebliebenen Werke von Joseph Haydn befindet, den zahlreichen Verehrern des grossen Meisters einen Dienst zu erweisen. Diese Werke sind folgende:

„Vier Arien „*per la Commedia Marchese*". (3 für Sopran, 1 für Tenor.) Componirt 1763 (italiänisch).

„*La Canterina (Opera buffa), Intermezzo a 4 voci,* in 2 Acten, componirt 1766 (italiänisch).

„*Lo Speziale, Dramma giocoso* in 3 Acten, componirt 1768 (italiänisch). Die Ouverture und der Anfang der ersten Arie fehlen.

„*Le Pescatrice*, Oper in 3 Acten, componirt 1770 (italiänisch). Ohne Ouverture, auch fehlen einige Gesangstücke.

„*L'Infedeltà delusa*, Burletta in 2 Acten, componirt im September 1773 (italiänisch).

„*L'Incontro improviso*, Oper in 3 Acten, componirt 1777 (italiänisch). Im zweiten Acte defect.

„*Il mondo della Luna, Dramma giocoso* in 3 Acten, componirt 1777 (italiänisch). Im zweiten Acte defect.

„*La fedeltà premiata, Dramma giocoso* in 3 Acten, componirt 1779 (italiänisch). Aufgeführt bei der Eröffnung des neuerbauten Theaters in Esterhaz im Jahre 1780. Das Finale des ersten Actes und der ganze dritte Act sind verloren gegangen.

„*Madrigal.* „Der Sturm". „*Hark the wild uproar of the winds*", componirt 1792 (englisch). Dasselbe pflegt auch als Offertorium mit dem Texte: *Domine auxiliator*, aufgeführt zu werden.

„Der „Ritter Roland", heroisch-komische Oper in 3 Acten. Aufgeführt *à grand Orchestre* auf dem grossen Pfalzbaierischen Theater in Mannheim (deutsch).

„*Il ritorno di Tobia*, Oratorium (*Azione sacra*) in 2 Abtheilungen (italiänisch mit deutscher Uebersetzung).

„Die Copieen wurden mit Bewilligung Sr. Durchlaucht des Fürsten Esterhazy im Jahre 1846 auf Veranlassung des nun verstorbenen Kunsthändlers H. F. Müller von den im Eisenstädter Archiv vorfindlichen Originalen genommen."

Das in vorstehender Anzeige erwähnte Oratorium von Jos. Haydn: „*Il ritorno di Tobia*", wurde im Jahre 1775 zum ersten Male in Wien zum Besten der Tonkünstler-Witwencasse aufgeführt. Diese Notiz findet sich bei Gerber (Neues Lexikon der Tonkünstler, Th. II., Art. J. Haydn, S. 562); zugleich wird das Oratorium als Manuscript bezeichnet. Gedruckt ist es auch späterhin nicht worden. Die jetzt bevorstehende Aufführung in Wien scheint den italiänischen Text beibehalten zu wollen. In München bereitet General-Musik-Director Franz Lachner eine Aufführung mit deutscher Uebersetzung desselben vor. Da J. Haydn im Jahre 1732 geboren ist, so wäre er bei der ersten Aufführung in Wien 43 Jahre alt gewesen. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass er das Werk schon früher geschrieben, da er bereits seit 1760 Capellmeister des Fürsten Esterhazy war und dieser stets die Primitien der Compositionen Haydn's für sich in Anspruch nahm, namentlich die Kirchenstücke immer zuerst in Eisenstadt, der Residenz des Fürsten, aufgeführt wurden.

Wien. Die vier Gesellschafts-Concerte, deren erstes am 11. November Statt findet, bringen laut vorläufiger Anzeige: von Beethoven die *D*-Messe und die vierte Sinfonie; von Mozart die maurerische Trauermusik; von Schumann „Manfred"; von Schubert symphonische Fragmente; von Catel Ouverture zu „Semiramis"; von Volkmann Clavier-Concert; von Debrois van Bruyk „Requiem" (Gedicht von Hebbel) für Solo, Chor und Orchester. — Im ersten Concerte der Sing-Akademie am 15. November kommen Werke von J. S. Bach, Palestrina, Lotti, Mendelssohn, Schumann („Die Talismane" und zwei Frauenchöre) und Wilhelm Rust zur Aufführung. Das zweite Concert der Sing-Akademie findet am 6. Januar k. J.

Statt und bringt eine Novität für Wien, nämlich den dritten Theil der Faust-Musik von Schumann mit Orchester.

Paris, 7. October. Der hiesige deutsche Männergesang-Verein Teutonia, dessen Dirigent Julius Offenbach ist, hat bei dem Concurse zu Livry den ersten Preis in der ersten Classe der Theil nehmenden Vereine erhalten. Die Stücke, die er vortrug, waren eine *Ode au printemps* von L. Kreutzer und ein ungedruckter Chor: „*A la patrie*", von Meyerbeer. Meyerbeer, Ehren-Präsident des Vereins, hat diese Composition, die einen ausserordentlichen Erfolg hatte, dem Vereine gewidmet.

Mailand. Der berühmte Geiger Camillo Sivori hat hier 17 Concerte gegeben, darunter zwei für die Armen und drei zum Vortheil des Garibaldi'schen Unternehmens. Die letzteren haben 15,000 Fr. eingetragen.

Aufruf.

Karl Zöllner ist gestorben. Eine echt deutsche Künstler-Natur, kannte er bei grösster Pflichttreue für seinen Beruf keinen anderen Lebenszweck, als sein Volk mit seinen Liedern zu erfreuen — irdischen Besitz vergass er zu erwerben. So hinterlässt er nichts als seine Lieder — und seine unversorgte Familie. Ist es nicht Ehrenpflicht der deutschen Sänger, diese Erbschaft anzutreten, seine Lieder fort und fort zu singen — und auch für seine leiblichen Kinder zu sorgen?

Die Unterzeichneten sind zu einem Ausschusse zusammengetreten, um den Bestrebungen für Zöllner's Hinterlassene einen Mittelpunkt zu bieten, und richten an die deutschen Sänger die Bitte: Gedenke jeder Einzelne des dahingeschiedenen Meisters, wie er kann. Wie aber in den meisten Fällen Aufführungen von deutschen Gesang-Vereinen einen wohlthätigen Zweck im Auge haben, so möge auf einem der nächsten Programme solcher Aufführungen stehen: **Für Zöllner's Hinterlassene.** Seine Lieder haben dazu beigetragen, manche Thräne zu trocknen, mögen sie ihre Kraft in dieser Hinsicht auch bewähren, wo es die Sorge für seine Frau, seine Kinder gilt. Die Unterzeichneten sind bereit, eingehende Beiträge in Empfang zu nehmen, nach bestem Ermessen zu verwenden und über das Ergebniss seiner Zeit Bericht zu erstatten.

Alle Mittheilungen bitten wir zu senden an Herrn Carl Voigt, Firma Berger & Voigt, in Leipzig, unseren derzeitigen Cassirer.

Alle öffentlichen Blätter werden gebeten, diesem Aufrufe eine Stelle in ihren Spalten zu gönnen.

Leipzig, am 11. October 1860.

E. Anschütz, Advocat. Roderich Benedix, Schriftsteller. F. David, Concertmeister. Dufour-Feronce, General-Consul. Carl Gehbauer. Raymund Härtel, Stadtrath (Firma Breitkopf & Härtel). Dr. Hauptmann, Musik-Director. Joh. Jac. Huth, Kaufmann. Dr. Langer, Musik-Director. J. Moscheles, Professor. Rich. Müller, Musik-Director. Dr. Ruete, Hofrath und Professor. Hugo Scharff, Kaufmann. F. A. Schumann, Lehrer. C. Voigt, Kaufmann (Firma Berger & Voigt). Dr. E. H. Weber, Professor. T. O. Weigel, Buchhändler.

Deutsche Tonhalle.

Auf das im Juni v. J. vom Verein erlassene zwanzigste Preis-Ausschreiben, betreffend ein vaterländisches Gedicht zur Composition für den Männergesang, sind uns an 300 Preisbewerbungen (!) zugekommen, aus welchen wir nun, unter Berathung geehrter Tondichter, die Auswahl zu erwähntem Zwecke zu treffen haben (wenn dabei — wie wir nicht zweifeln — völlig entsprechend poetische Werke sich befinden).

Das ausgewählte Gedicht wird zugleich mit dem Preis-Ausschreiben für dessen Composition und den Bewerbungs-Bedingnissen in besonderem Druck von uns ausgegeben und die Zeit für dessen Bezug in diesen Blättern angezeigt werden.

Oben erwähnte Bewerbungen, mit wenigen Ausnahmen in fliegenden, zumeist sehr kleinen Blättern bestehend, haben wir binden lassen und werden sie, wie auch ihre versiegelten Beibriefe, im Vereins-Archiv verwahren.

Dieses anzeigend, bemerken wir, dass etwaige Zwischen-Anfragen oder Rückforderungen jener Werke (deren Urschriften die Herren Verfasser ja in Händen haben) nur auf Kosten der Betreffenden und zwar erst dann erledigt werden können, wenn die oben vorbehaltene nähere Anzeige von uns erlassen ist.

Mannheim, 9. October 1860. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 45. | KÖLN, 3. November 1860. | VIII. Jahrgang.

L. Spohr's erster Ausflug*).

L. Spohr wurde am 5. April 1784 in Braunschweig geboren, nicht in Seesen, wie man häufig angegeben findet. Dorthin, nach Seesen, wurde sein Vater, Dr. Karl Heinrich Spohr, zwei Jahre nach Ludwig's Geburt, als Land-Physicus versetzt. Ludwig verlebte dort seine Kinderjahre, kam dann eine Zeit lang zum Grossvater, der Prediger in Woltershausen im Hildesheimischen war, und bald darauf nach Braunschweig.

In Braunschweig musste er sich sehr schmal behelfen, hatte mehrere Freitische bei früheren Bekannten seines Vaters und genoss den Unterricht vom Kammermusicus Kunisch, nachher vom Concertmeister Maucourt auf der Violine und vom Organisten Hartung in der Harmonie und im Contrapunkte.

„Durch den Unterricht des Herrn Maucourt" — erzählt er selbst — „wurde ich immer mehr zu einem für meine Jahre ausgezeichneten Solospieler ausgebildet, und nach etwa einem Jahre, als es dem Vater beim Heranwachsen der übrigen Kinder nicht mehr möglich war, die Kosten für den theuren Aufenthalt in Braunschweig zu erschwingen, hielt er mich für weit genug fortgeschritten, um nun als reisender Künstler mein Glück in der Welt versuchen zu können. Er beschloss daher, mich zuerst nach Hamburg zu schicken, wohin er mir Empfehlungen an frühere Bekannte mitgeben konnte.

„Gewohnt, dem Vater in Allem zu gehorchen, und gern geneigt, mich bereits für ein grosses Licht zu halten, hatte ich dagegen nichts einzuwenden. Erscheint es nun höchst abenteuerlich, einen Knaben von vierzehn Jahren, sich selbst überlassen, auf gut Glück in die Welt zu schicken, so findet dies seine Erklärung in dem Charakter und den Schicksalen des Vaters. Dieser, im höchsten Grade kühn und unternehmend, hatte sich im sechszehnten Jahre auch schon emancipirt. Um einer Schulstrafe zu entgehen, war er von der Schule zu Hildesheim entflohen, hatte sich auf höchst kümmerliche Weise in Hamburg Anfangs als Sprachlehrer, später durch Unterrichtertheilen an der Büsching'schen Handelsschule ernährt, dann mehrere Universitäten besucht, sich immer ohne alle Unterstützung von Haus, bei grossen Entbehrungen, durch Unternehmungsgeist und angestrengte Thätigkeit durchgeschlagen und endlich nach einer höchst abenteuerlich verlebten Jugend zum praktischen Arzte in Braunschweig emporgeschwungen. Er fand es nun sehr natürlich, dass sich der Sohn auf gleiche Weise versuchen müsse, obgleich die Mutter bedenklich den Kopf schüttelte. Dürftig mit Reisegeld, aber mit vielen guten Lehren versehen, wurde ich auf der Post nach Hamburg spedirt. Noch ganz voll von dem lebhaften Eindruck, den die wogende Handelsstadt und die zum ersten Male gesehenen Seeschiffe auf mich gemacht hatten, ging ich wohlgemuth und voller Hoffnungen zum Professor Büsching, an den mich der Vater adressirt hatte. Aber wie bald sollten diese vernichtet werden! Der Professor, nachdem er den Brief mit immer wachsendem Erstaunen gelesen hatte, rief aus: „„Ihr Vater ist doch immer noch der Alte! Welche Tollheit, einen Knaben so auf gut Glück in die Welt zu senden!"" Dann setzte er mir aus einander, dass, um ein Concert in Hamburg zu Stande zu bringen, man bereits einen berühmten Namen oder wenigstens die Mittel besitzen müsse, die bedeutenden Concert-Unkosten tragen zu können; dass aber im Sommer, wo alle reichen Leute auf ihren Landsitzen wohnten, ein solches Unternehmen vollends ganz unausführbar sei. Durch diese Erklärung wie vernichtet, wusste ich keine Sylbe zu erwidern und konnte kaum die Thränen zurückhalten. Ich empfahl mich stumm und rannte, ohne an die Abgabe der anderen Empfehlungsbriefe zu denken, voller Verzweiflung nach Hause. Hier meine Lage überdenkend, erschreckte

*) Nach Louis Spohr's Selbstbiographie. Kassel und Göttingen, bei G. H. Wigand. 1860.

mich die Gewissheit, dass meine Baarschaft kaum noch für ein paar Tage ausreichen werde, dermaassen, dass ich mich in Gedanken schon in den Klauen der Seelenverkäufer sah, von denen mir der Vater ein warnendes Bild entworfen hatte. Ich entschloss mich daher kurz, packte meine Geige und meine Sachen wieder in den Koffer, schickte diesen, mit einer Adresse nach Braunschweig versehen, auf die Post, bezahlte meine Rechnung und wanderte mit dem kleinen Reste meiner Baarschaft in der Tasche, der allenfalls für die Zehrung ausreichen konnte, zu Fuss nach Braunschweig zurück.

„Einige Meilen von der Stadt kam mit ruhigerer Ueberlegung zwar bald die Reue dieser Uebereilung, doch nun zu spät, sonst wäre ich wohl umgekehrt. Ich sagte mir, dass es thöricht gewesen sei, nicht wenigstens erst die übrigen Briefe abzugeben. Sie konnten mir ja vielleicht die Bekanntschaft eines Musikkenners verschaffen, der mein Talent zu würdigen und doch noch Rath zu einem Concerte zu schaffen gewusst hätte. Dazu kam der beschämende Gedanke, dass der Vater, der selbst so unternehmend gewesen, mich kindisch, muthlos, unüberlegt schelten würde. So in tiefster Seele betrübt, wanderte ich weiter und sann unaufhörlich darüber nach, wie ich mir die Beschämung ersparen könnte, so ganz unverrichteter Sache in das elterliche Haus zurückzukehren.

„Endlich kam mir der Einfall, mich an den Herzog von Braunschweig zu wenden und diesen um die Mittel zu weiterer Ausbildung anzugehen. Ich wusste, dass der Herzog früher selbst Violine gespielt hatte, und hoffte daher, dass dieser mein Talent erkennen werde. Hat er dich nur erst eines deiner Concerte spielen hören, dachte ich, so ist dein Glück gemacht. Mit neu belebtem Muthe schritt ich nun weiter und legte in heiterster Stimmung den Rest des Weges zurück.

„Kaum in Braunschweig angelangt, entwarf ich eine Bittschrift an den Herzog, worin ich ihm meine ganze Lage darlegte und schliesslich um Unterstützung zu weiterer Ausbildung oder um eine Anstellung in der Capelle bat. Da mir bekannt war, dass der Herzog jeden Morgen im Schlossgarten spaziren zu gehen pflegte, so suchte ich ihn, mit meinem Gesuch in der Tasche, dort auf und war so glücklich, dass er mir das Papier abnahm. Nachdem er es flüchtig überlesen und über Eltern und bisherige Lehrer Fragen gestellt hatte, die ich furchtlos beantwortete, erkundigte er sich auch, wer die Bittschrift entworfen habe. „„Nun, wer anders, als ich? Dazu brauche ich keinen Anderen!““ antwortete ich, fast beleidigt über den Zweifel an meiner Geschicklichkeit. Der Herzog lächelte und sagte: „„Nun, komm morgen um eilf Uhr aufs Schloss, dann wollen wir weiter über dein Gesuch reden.““ Wer war glücklicher, als ich! Präcis eilf Uhr stand ich vor dem Kammerdiener und verlangte, beim Herzog angemeldet zu werden. „„Wer ist Er?““ fuhr mich dieser ziemlich unfreundlich an. „„Ich bin kein Er. Der Herzog hat mich hieher bestellt, und Er hat mich anzumelden!““ antwortete ich ganz entrüstet. Der Kammerdiener ging, mich zu melden, und bevor sich meine Aufregung gelegt hatte, wurde ich eingeführt. Mein erstes Wort zum Herzog war daher auch: „„Durchlaucht! Ihr Kammerdiener nennt mich Er; das muss ich mir ernstlich verbitten!““ Der Herzog lachte laut und sagte: „„Nun, beruhige dich nur, er wird's nicht wieder thun!““ Nachdem er mich dann noch über Manches befragt hatte, worüber ich die unbefangensten Antworten ertheilte, sagte er: „„Ich habe mich bei deinem bisherigen Lehrer Maucourt nach deinen Fähigkeiten erkundigt und bin nun begierig, dich eine deiner Compositionen spielen zu hören; dies kann im nächsten Concerte bei der Herzogin geschehen. Ich werde es dem Capellmeister Schwaneberger sagen lassen.““

„Ueberglücklich verliess ich das Schloss, eilte nach Hause und bereitete mich auf das sorgfältigste zum Concerte vor.

„Diese Hof-Concerte bei der Herzogin fanden in jeder Woche ein Mal Statt und waren der Hofcapelle im höchsten Grade zuwider, da nach damaliger Sitte während der Musik Karten gespielt wurde. Um dabei nicht gestört zu werden, hatte die Herzogin befohlen, dass das Orchester immer *piano* spiele. Der Capellmeister liess daher Trompeten und Pauken weg und hielt streng darauf, dass nie ein *Forte* zur Kraft kam. Da dies in Symphonieen, so leise auch die Capelle spielte, nicht immer ganz zu vermeiden war, so liess die Herzogin auch noch einen dicken Teppich dem Orchester unterbreiten, um den Schall zu dämpfen. Nun hörte man das „„ich spiele, ich passe““ u. s. w. allerdings lauter, als die Musik.

„An dem Abende, wo ich dort zum ersten Male spielte, waren aber Spieltische und Teppich verschwunden; die Capelle, unterrichtet, dass der Herzog anwesend sein werde, hatte sich gehörig vorbereitet, und die Musik ging vortrefflich. Da ich damals noch ohne alle Befangenheit auftrat und wohl wusste, dass von dem heutigen Erfolg mein ganzes künftiges Geschick abhängig sei, spielte ich mit wahrer Begeisterung, und musste wohl die Erwartungen des Herzogs übertroffen haben, denn dieser rief mir schon während des Spiels wiederholt Bravo zu. Nach Beendigung desselben kam er zu mir, klopfte mich auf die Schulter und sagte: „„Das Talent ist da, ich werde für dich sorgen. Komm morgen zu mir.““ Ueberselig eilte ich nach Hause, meldete sogleich den Eltern mein Glück und konnte lange vor Freude und Aufregung nicht einschlafen.

„Am anderen Morgen sagte der Herzog zu mir: „„Es ist eine Stelle in der Capelle erledigt, die werde ich dir geben. Sei fleissig und führe dich gut auf. Bist du nach einigen Jahren tüchtig fortgeschritten, so werde ich dich auch zu irgend einem grossen Meister senden; denn hier fehlt es dir an einem grossen Vorbilde."" Diese letzte Aeusserung setzte mich in Erstaunen, denn ich hatte bis jetzt das Spiel meines Lehrers Maucourt für das Höchste gehalten, was zu erreichen sei.

„So wurde ich mit Beginn meines fünfzehnten Lebensjahres als Kammermusicus angestellt. Das Rescript, welches später ausgefertigt wurde, ist vom 2. August 1799 datirt. Obgleich das Gehalt nur 100 Thaler betrug, so reichte es doch bei grosser Sparsamkeit und mit Hülfe kleiner Nebenverdienste aus, und ich bedurfte von nun an keiner weiteren Unterstützung von Hause. Ja, ich war so glücklich, den Eltern die Erziehung der anderen Kinder dadurch erleichtern zu können, dass ich meinen acht Jahre jüngeren Bruder Ferdinand, der Neigung und Talent für Musik zeigte, zu mir nahm und ihn zum Künstler bildete.

„Von nun an war der junge Kammermusicus in grosser Thätigkeit. Seine Berufsgeschäfte bestanden in dem Mitwirken bei den Hofconcerten und im Hoftheater, für welches seit Kurzem eine französische Sänger- und Schauspieler-Gesellschaft angenommen war. Ich lernte daher die französisch-dramatische Musik früher kennen, als die deutsche, was auf meine Geschmacksrichtung und damaligen Compositionen nicht ohne Einfluss blieb. Endlich, als für die Zeit der beiden Messen auch eine deutsche Opern-Gesellschaft aus Magdeburg verschrieben wurde, ging mir die Herrlichkeit der Mozart'schen Opernmusik auf, und nun war für meine ganze Lebenszeit Mozart mein Idol und Vorbild. Ich erinnere mich noch deutlich der Wonneschauer und des träumerischen Entzückens, mit welchem ich zum ersten Male „Zauberflöte" und „Don Juan" hörte, und wie ich nun nicht ruhte, bis ich die Partituren geliehen bekam, und dann halbe Nächte darüber brütete.

„Aber auch bei allen anderen Musik-Partieen der Stadt fehlte ich nicht; namentlich gehörte ich allen Quartett-Cirkeln an. In einem derselben, der von zwei Sängern der französischen Oper, die Violine spielten, errichtet war, lernte ich auch die ersten Quartette von Beethoven kennen und schwärmte von nun an nicht weniger für sie, als bisher für die Haydn'schen und Mozart'schen."

Es kam nun darauf an, für Spohr einen berühmten Lehrer zu finden. Viotti, der als Weinhändler sich in London niedergelassen, antwortete, er beschäftige sich nur noch wenig mit Musik, und lehnte ab. Ferdinand Eck in Paris hatte eine reiche Gräfin aus München geheirathet und dadurch die Lust am Unterrichtgeben verloren, schlug aber seinen jüngeren Bruder Franz Eck vor. Mit diesem schickte der Herzog den jungen Spohr auf ein Jahr nach Petersburg.

Die Reise begann den 24. April 1802 und ging über Hamburg, wo Spohr am 30. April die erste Stunde von Eck bekam, die seine Vorstellung von der bereits erlangten Virtuosität gar sehr herabdrückte. Bei seiner Anlage und dem ganz ausserordentlichen Fleiss im Studiren brachte er es indess dahin, dass er schon im Mai ein Concert seinem Lehrer zu Dank spielte.

Ein längerer Aufenthalt in Strelitz in Mecklenburg war durch den fortgesetzten Unterricht sehr bildend für Spohr; auch schrieb er hier sein erstes Violin-Concert (später als Op. 1 bei Breitkopf & Härtel gedruckt) und die drei Violin-Duette, Op. 3 (bei Kühnel in Leipzig). Ende September ging die Reise über Stettin, Danzig, Königsberg, Mitau, Riga und Narwa nach Petersburg, wo man am 22. December ankam*).

Der Aufenthalt in der nordischen Kaiserstadt währte bis zum 2. Juni (21. Mai) 1803. Der Bericht darüber bildet einen der anziehendsten Abschnitte des ersten Heftes der Biographie (S. 42—63). Ueber einige damals dort anwesende Künstler finden sich z. B. folgende Bemerkungen:

„Clementi, ein Mann in den besten Jahren, von äusserst froher Laune und einnehmendem Wesen, unterhielt sich gern mit mir auf Französisch, was ich bei der vielen Uebung in Petersburg bald ziemlich geläufig sprach, und lud mich nach Tische oft ein, mit ihm Billard zu spielen. Abends begleitete ich ihn einige Male in seine grosse Pianoforte-Niederlage, wo Field oft Stunden lang spielen musste, um die Instrumente den Käufern im vortheilhaftesten Lichte vorzuführen. Das Tagebuch spricht mit grosser Befriedigung von der vollendeten Technik und dem „„schwärmerisch-melancholischen Vortrage"" des jungen Künstlers. Noch bewahre ich in der Erinnerung ein Bild von dem blassen, hoch aufgeschossenen Jüngling, den ich später nie wieder sah. Wenn Field, der aus seinen Kleidern herausgewachsen war, sich vor dem Piano niedersetzte, die langen Arme nach der Tastatur ausstreckte, so dass sich die Aermel fast bis zum Ellbogen zurückzogen, dann bekam die ganze Figur etwas höchst Englisch-Linkisches; sobald aber sein seelenvolles Spiel begann, wurde Alles vergessen, und man war nur Ohr. Leider konnte ich dem jungen Manne, der ausser seiner Muttersprache keine andere sprach, meine Rührung und Dankbarkeit nur

*) Die Biographie erzählt interessante Zwischenfälle, sowohl in Bezug auf das damalige mühevolle Reisen im Norden, als auf Musik. Seite 31 ist ein arger Druckfehler, indem statt Brade, als Componist der Ariadne auf Naxos, Benda zu lesen ist.

[*]

durch einen stummen Händedruck zu erkennen geben. — Man erzählte sich schon damals manche Anekdote von dem auffallenden Geize des reichen Clementi, der in späteren Jahren, wo ich in London wieder mit ihm zusammentraf, noch bedeutend zugenommen hatte. So hiess es allgemein, Field werde von seinem Lehrer sehr kurz gehalten und müsse das Glück, dessen Unterricht zu geniessen, durch viele Entbehrungen erkaufen. Von der echt italiänischen Sparsamkeit Clementi's erlebte ich selbst ein Pröbchen; denn eines Tages fand ich Lehrer und Schüler mit zurückgestreiften Hemdärmeln am Waschkübel beschäftigt, ihre Strümpfe und sonstige Wäsche zu reinigen. Sie liessen sich nicht stören, und Clementi rieth mir, es eben so zu machen, da die Wäsche in Petersburg nicht nur sehr theuer sei, sondern auch bei der dort üblichen Wasch-Methode sehr leide. — —

„Auch Tietz, den berühmten irrsinnigen Violinspieler, sah und hörte ich. Wir fanden einen Mann von etwa vierzig Jahren, von blühender Gesichtsfarbe und angenehmem Aeusserem. Man sah ihm die Geistesverwirrung durchaus nicht an. Um so mehr waren wir überrascht, als er an jeden von uns die Frage richtete: „„Mein allergnädigster Monarch, wie befindest du dich?““ Er erzählte uns dann ein Langes und Breites, worin sehr wenig Menschenverstand war, beklagte sich bitter über einen boshaften Zauberer, der, eifersüchtig auf sein Violinspiel, ihm den Mittelfinger der linken Hand so behext habe, dass er nicht mehr geigen könne, sprach aber doch zuletzt die Hoffnung aus, dass es ihm noch gelingen werde, den Zauber zu besiegen, u. s. w. Beim Abschiede fiel er vor Herrn Eck auf die Kniee, küsste ihm, ehe dieser es verhindern konnte, die Hand und sagte: „„Mein allergnädigster Monarch, fussfällig muss ich dich und deine Kunst verehren!““

„Vier Monate später, zu Anfang Mai 1803, war auf einmal ganz Petersburg voll von der Neuigkeit, dass Tietz, den die Russen in ihrem blinden Patriotismus für den ersten Geiger aller Zeiten hielten und der wegen seiner Narrheit seit sechs Monaten nicht mehr gespielt hatte, plötzlich wieder angefangen habe. Tietz war zu einer Musik-Partie beim Senator Teplow eingeladen, hatte aber trotz aller Bitten nicht spielen wollen, so dass Herr Teplow voller Verdruss das Orchester fortschickte und ausrief: „„So will ich auch nie wieder Musik hören!““ Dies machte so tiefen Eindruck auf Tietz, dass er sagte: „„Allergnädigster Monarch, lass dein Orchester wiederkommen, so will ich eine Symphonie mitspielen.““ Dies geschah, und als er erst im Zuge war, spielte er auch Quartette bis zwei Uhr Nachts. Dies gab mir Hoffnung, ihn ebenfalls zu hören, und ich eilte desshalb am 2. Mai (20. April) zu ihm. Es waren viele Musikfreunde dort versammelt, die ihn mit Bitten bestürmten, zu spielen; diesmal aber vergebens. Er war nicht zu bewegen, und ich hörte später, es sei jemand in der Gesellschaft gewesen, den er nicht habe leiden können.

„Am 18. Mai nahm ich mein neues Duett und meine Violine und ging wieder zu Herrn Tietz, den ich jetzt allein traf. Es kostete nicht viel Ueberredung, ihn zum Spielen des Duetts zu bewegen; doch wollte er nicht die erste Stimme übernehmen. Wir hatten kaum geendet, als Herr Hirschfeld, Hornist der kaiserlichen Capelle, und noch andere, mir unbekannte Leute kamen. Herr Tietz bat mich also, das Duett zu wiederholen, und es schien nicht nur ihm, sondern auch den Anderen sehr zu gefallen. Nun legte Herr Tietz ein Quartett von Haydn auf und verlangte, ich solle die erste Violine übernehmen. Er selbst setzte sich zum Violoncell. Da mir das Quartett bekannt war, so weigerte ich mich nicht. Es wurde recht gut executirt, und Herr Tietz so wie die übrigen Anwesenden überhäuften mich mit Lobsprüchen. Tietz spielte die zweite Stimme meines Duetts, die nicht leicht ist, ohne allen Anstoss und recht sauber, und trug auch die Gesangstellen mit Geschmack und Gefühl vor. Weniger wollten mir seine Passagen gefallen, die er nach alter Weise mit springendem Bogen spielte. (Vgl. Nr. 44.)

„Am 23. Mai trafen wir Tietz in dem wöchentlichen Abend-Concerte des Senators Teplow. Er legte ein Concert eigener Composition auf, dessen erstes Allegro und Rondo er zwei Mal spielte, vermuthlich weil ihm sein Spiel beim ersten Male nicht genügte. Da er seit seiner Narrheit nie mehr übte, so ist es begreiflich, dass es ihm an technischer Sicherheit fehlte. Auch gelangen ihm die schweren Stellen beim zweiten Male auffallend besser. In allen drei Sätzen brachte er nach alter Weise Cadenzen an, und zwar improvisirte, die an sich sehr hübsch, beim zweiten Male aber ganz verschieden lauteten.“

„Ist nun auch Tietz“, schliesst die Tagebuchs-Bemerkung, „kein grosser Geiger, noch weniger der grösste aller Zeiten, wie seine Verehrer behaupten, so ist er doch unbezweifelt ein musicalisches Genie, wie auch seine Compositionen hinlänglich beweisen.“

Ueber die berühmte russische Hornmusik schreibt Spohr:

„Während der Fastenzeit, in der die griechische Kirche keine Theater-Vorstellungen duldet, gab die Hoftheater-Intendanz wöchentlich zwei grosse Concerte im Steiner-Theater, in welchen sämmtliche Virtuosen der kaiserlichen Capelle, zu denen Herr Eck nun auch gezählt wurde, auftraten. Die vorzüglichsten, die ich dort zu hören Gelegenheit fand, waren die Geiger Hartmann, Jerchow und Remi, der Violoncellist Delphino, der

Hautboist Scherwenka und der Waldhornist Hirschfeld. Das Orchester bestand beim ersten Concerte aus sechsunddreissig Violinen, zwanzig Bässen und doppelt besetzter Harmonie. Ausser dieser waren zur Unterstützung der Chöre noch vierzig Hornisten der kaiserlichen Capelle da, von denen ein jeder nur einen Ton zu blasen hatte. Sie dienten als Orgel und gaben dem Chorgesange, dessen Töne ihnen zugetheilt waren, grosse Festigkeit und Kraft. In einigen kleinen Soli's waren sie von hinreissender Wirkung. Vorn vor dem Orchester standen die Hofsänger, Männer und Knaben, etwa fünfzig an der Zahl, alle in rother, mit Gold besetzter Uniform. Nach dem ersten Theile des Oratoriums von Sarti spielte Remi ein Violin-Concert von Alday u. s. w.*).

„Zwischen dem ersten und zweiten Theile eines zweiten Concertes wurde von den kaiserlichen Hornisten eine Ouverture von Gluck executirt, und zwar mit einer Geschwindigkeit und Genauigkeit, die für Saiten-Instrumente schon schwer gewesen wäre, wie viel mehr für die Hornisten, deren jeder nur einen Ton bläs't. Es ist kaum glaublich, dass sie die schnellsten Passagen mit grosser Deutlichkeit hervorbrachten, und ich würde es auch nicht für möglich halten, wenn ich es nicht mit eigenen Ohren gehört hätte. Doch machte begreiflicher Weise das Adagio der Ouverture grösseren Effect, als das Allegro; denn es bleibt immer eine Unnatur, mit diesen lebendigen Orgelpfeifen so schnelle Passagen einzuüben, und man kann nicht umhin, an die Prügel zu denken, die es dabei gesetzt haben mag."

Herzog Friedrich von Tyrol.

Oper in drei Acten von E. Ille, Musik von M. Nagiller

Mit dieser Oper wurde am 14. October die Winterzeit des Theaters zu Wiesbaden eröffnet.

Der Stoff des Gedichtes ist aus der vaterländischen Geschichte genommen. Herzog Friedrich IV. von Oesterreich-Tyrol hielt auf dem Concilium zu Constanz (1415) dem Papste Johann XXIII. das gegebene Versprechen sicheren Geleits und begünstigte dessen Flucht. Desshalb wurde er in die Acht erklärt. Von allen seinen Lehnsleuten verlassen, irrte er in Tyrol umher und lebte eine Zeit lang verborgen auf dem Rofner Bauernhofe im wilden Oetzthale. Nur der Ritter von Müllinen war ihm treu geblieben; er regte die Liebe des Volkes zu seinem Fürsten zur That auf, so dass Friedrich seine Gegner, namentlich die trotzigen Starkenberger, schlug und seinen Thron wieder einnahm.

Die erste Scene des ersten Actes führt uns den Herzog Friedrich erschöpft von der Wanderung vor. Er spricht seinen Schmerz, so verlassen und elend sein Land wiederzusehen, und seine Sehnsucht nach der Rückkehr des Freundes aus. Er entschläft auf einem Steine. Die Nebel zertheilen sich, man sieht im Hintergrunde den Rofner Hof. Die Tochter des Bauers, Benedicta, tritt heraus, begrüsst den Morgen und entdeckt den Schlafenden. Er erwacht und bricht in Klagen über sein Geschick aus; Benedicta, die in ihm nur einen unglücklichen Wanderer sieht, spricht ihm Muth zu und erzählt ihm die Sage von den „seligen Frauen", die den frommen Wanderer über die Gletscher leiten. Ein Hornruf aus den Bergen verkündet den Freund; Friedrich eilt ihm entgegen. Ruzzo, der Rofner Bauer, mit seinem Hofgesinde nähern sich den beiden kriegerischen Gestalten. Müllinen erzählt ihnen das traurige Loos des gefangenen Herzogs, ihre Theilnahme wird rege, und Ruzzo bietet den beiden Unbekannten eine Freistatt in seinem Hause an. Abendglocke, Ave Maria (Benedicta und Chor), Alpenglühen — Actschluss.

Der zweite Act spielt auf einem freien Platze vor Landeck. Kirchweihfest. Ulrich von Starkenberg (mit ihm ist seine Tochter Lidwina und Ritter Oswald, der ihr huldigt) bewirthet die Bauern, um sie für sich zu gewinnen. Der Schultheiss trinkt auf Herzog Friedrich's Wohl, Ulrich bezwingt seinen Unmuth nicht, Streit zwischen den Rittern und Bauern, den Lidwina schlichtet. Man beruhigt sich und hört eine Arie derselben an; dann ziehen Alle unter den Klängen eines „National-Schützen-Marsches" zum Scheibenschiessen fort.

Ruzzo erscheint mit dem verkleideten Herzoge und seinem Freunde, die er dem mit einem Theile des Volkes zurückgebliebenen Schultheissen als Sänger vorstellt. Friedrich singt die Romanze vom Richard Löwenherz und seinem treuen Blondel, und entdeckt sich; das Volk jauchzt ihm zu. Müllinen feuert ihren Muth zum Kampfe für ihren Fürsten an. Ulrich von Starkenberg kehrt zurück; ergrimmt zückt er den Dolch auf den Herzog — Benedicta wirft sich zwischen sie, Ulrich wird entwaffnet und abgeführt. Lidwina und Oswald bleiben; man erkennt freilich keinen anderen Grund dafür, als dass sie zu dem folgenden Septett zwei Stimmen ausfüllen müssen. Der Act schliesst mit einer feurigen Aufforderung Müllinen's (Tenor) zum Kampfe für den angestammten Fürsten; der Chor des Volkes stimmt darin ein.

Der dritte Act führt uns in den Burghof der Starkenberg'schen Feste Schönna bei Meran. Die Vertheidiger rüsten sich und „ziehen zu den Vorwerken hinaus". Lid-

*) Remi gewann Spohr so lieb, dass er an dessen Geburtstage seine Geige, einen vortrefflichen Guarneri, mit der Geige Spohr's tauschte.

wina spricht ihren stolzen Muth und ihr Vertrauen auf die nahende Hülfe des Vaters (der also seiner Haft entkommen sein muss) und des Ohms aus. Oswald bringt die schlimme Kunde, dass von deren Heranziehen keine Spur sichtbar, und räth zum Frieden. Lidwina:

„Wohlan! Was einstens Judith sann,
Als zu befrei'n das theure Vaterland
Sie mit dem Stahl bewehrt die schwache Hand —
— — Lasst mich einsam hin
Ins Feindeslager zieh'n
— — zur kühnen Rettungsthat."

Das wird dem guten Oswald (wie uns auch) denn doch zu arg; er sagt ihr den Dienst auf, „mit Schauder und Grau'n lässt sie Chriemhildens schrecklich Bild ihn schau'n!" — Glücklicher Weise bringt Müllinen Friedens-Anträge vom Herzog Friedrich, aber Lidwina verschmäht sie, und es dauert etwas lange, bis sie durch die Nachricht, dass ihr Vater im Kampfe geblieben, geknickt wird. Sie beauftragt Oswald, die Burg zu übergeben, und nachdem Alle abgezogen, erklärt sie in einer Arie ihren Entschluss, zu sterben,

„Weil ihr Haus erliegt
Im stolz vermess'nen Streit
Mit einer neuen Zeit." (!)

Zum Finale zieht Herzog Friedrich in die Burg ein, wobei denn Ruzzo und Benedicta (welche die letzte Strophe des Liedes „von den seligen Frauen" aus dem ersten Acte wiederholt) nicht fehlen.

Obwohl die grossen Schwächen des Textbuches als dramatischen Kunstwerkes in die Augen springen — namentlich können die weiblichen Figuren nicht interessiren, da die tendentiöse Vorstellung einer sichtbaren Vorsehung in Benedicta bloss zu einem ganz unmotivirten Theatercoup benutzt wird, wobei die Lebensrettung, weil Benedicta von dem Dolche des Ulrich nicht getroffen wird, inmitten von hundert Männern fast lächerlich wird, und da vollends die Personificirung des Legitimitäts-Princips in Lidwina eben so historisch unrichtig als dramatisch falsch ist und den Zuschauer ganz kalt lassen muss, zumal ihr Ritter Oswald von Anfang bis zu Ende eine traurige Figur spielt — also trotz dieser Schwächen enthält das Buch doch einige gut angelegte, für die Composition günstige Situationen. Des Lieder- oder Balladen-Gesanges ist aber auch zu viel vorhanden; freilich, weil das Drama sich ohne Einflechtung einer Liebe, die irgend eine Theilnahme erregen könnte, entwickelt, so dächte der Dichter wahrscheinlich das fehlende lyrische Element durch die Romanzen u. s. w. zu ersetzen.

Die Musik wird uns aber als sehr schön und der echten deutschen Schule entsprossen geschildert. „Der Componist tritt auf gelungene Weise in die Fussstapfen Weber's und Marschner's und offenbart in vielen Nummern auch ein höchst ansprechendes melodisches Talent. Wenn so manches schlechte Machwerk aus Italien sich in Deutschland einbürgern konnte, so wäre es endlich einmal Zeit, diese unlauteren, oft unsauberen Quellen zu verstopfen und dem schlechten, verdorbenen Geschmacke einen Damm entgegen zu setzen durch Auszeichnung deutscher Kunstwerke. Nagiller's Oper ist reich an wirklichen musicalischen Schönheiten. Einfach, stets wahr und warm, ist sie immer der edle, schöne Ausdruck der Situation. Die Instrumentation ist feine Arbeit, charakteristisch im höchsten, glücklichsten Grade, fliessend, niemals gesucht und pikant *à la* Meyerbeer, Verdi u. s. w. In den Recitativen, Arien und Chören überall dieselbe Meisterhand eines hochbegabten Künstlers. Hören Sie diese Musik, und Sie werden Sich beeilen, sie für würdig zu erklären, neben Weber'schen Opern zu stehen. Das Publicum nahm Nagiller's Oper mit Wärme und grossem Beifalle auf. Herr Nagiller wurde nach dem zweiten und dritten Acte mit den Hauptdarstellern (Herren Simon — Herzog, Auerbach — Müllinen) gerufen. Herr Nagiller, welcher sich seit einiger Zeit hier aufhält, wird noch länger hier verweilen. Der Componist ist 1817 am 14. October in Tyrol geboren; sein Geburtstag ist für ihn dieses Mal zu einem besonders schönen Festtage geworden.

„Die Oper kann angelegentlichst allen deutschen Bühnen empfohlen werden. Die Aufführung beansprucht keine ungewöhnlichen Mittel.

„Der Componist hat dem Vernehmen nach noch eine zweite (komische) Oper, mehrere Kirchenmusikstücke und Sinfonieen geschrieben. Er verweilte von 1842 bis 1848 in Paris. Es ist sehr erfreulich und stellt Herrn Nagiller ein ehrenvolles Zeugniss aus, dass er sich dort seine edle Richtung in der Musik bewahrt hat. Persönlich ist mir bis jetzt der Componist nicht bekannt, auch kann ich Ihnen über seine Antecedentien nichts weiter als die eben gegebene Notiz melden."

Es soll uns freuen, wenn dieses nach dem ersten Eindruck der Oper mit grosser Wärme niedergeschriebene Urtheil durch die ferneren Aufführungen bestätigt wird.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die für die diesjährige Saison angekündigten zwölf Concerte finden an folgenden Tagen Statt: 23. October, 6. und 20. November, 4. und 18. December 1860, 8. und 22. Januar, 5. und 19. Februar, 5., 12. und 24. März 1861.

Barmen. Am Samstag den 6. October hatten wir unser erstes Abonnements-Concert unter Leitung unseres Musik-Directors Herrn Anton Krause. Wir müssen uns wahrscheinlich bis zum Februar noch mit dem bisherigen Locale behelfen, alsdann aber werden wir den neuen Concertsaal und die für denselben bestimmte

Orgel einweihen können. Das diesmalige Programm brachte: I. 1. Sinfonie (*militaire*) in *G-dur* von J. Haydn. 2. *Ave verum* von Mozart. 3. Clavier-Concert in *C-moll* von Beethoven (von Herrn Kranse mit künstlerischer Auffassung und vorzüglicher Technik vorgetragen). — II. 4. „Erlkönigs Tochter", Ballade nach dänischen Volkssagen, Musik von Niels W. Gade — die im Ganzen gut ausgeführt wurde. Der Singverein hat an Frische der Stimmen gewonnen und auch in der technischen Tüchtigkeit offenbare Fortschritte gemacht. Fräulein Jenny Niethen (Altistin) aus Köln ärntete allgemeinen Beifall, und auch Fräulein Hermine Mann sang die Sopran-Partie mit Anerkennung von Seiten des Publicums.

Iserlohn. 24. October. Wie im vorigen Jahre, veranstaltet Herr Musik Director Loos auch in dieser Saison einige grosse Symphonie Concerte in der Gesellschaft Harmonie. Das erste diesjährige war am 21. d. Mts. und hatte sich des grössten steigenden Beifalles zu erfreuen. Ein Orchester von 36 Mitgliedern, gebildet aus tüchtigen Musikern von Elberfeld, Dortmund und hier, war vereinigt und führte unter Leitung des Herrn Loos Haydn's *Sinfonie militaire* in *G-dur* und Beethoven's achte Sinfonie ganz trefflich aus. Zwischen diesen den Anfang und das Ende des Concertes bildenden Werken hörten wir einige kleinere Solo-Vorträge und Mozart's *Ave verum corpus*, letzteres *a capella* sehr gut vom Gesang-Vereine vorgetragen. Dann spielte Herr Loos noch Beethoven's *Es-dur*-Concert für Pianoforte und Orchester und riss durch den energischen, kraftvollen und phantasiereichen Vortrag des wunderbar schönen Werkes Alles zu enthusiastischem Beifall hin. Das Orchester begleitete unter Leitung des Herrn Kraussoldt ausgezeichnet. Es war gewiss für Herrn Loos eine nicht geringe Aufgabe, am Nachmittage bis 5 Uhr eine Generalprobe zu halten und bald darauf am Abende die grossen Werke zu leiten und noch selbst das Concert von Beethoven zu spielen. Es gehörte eine ungewöhnliche und freudige Energie und Ausdauer dazu, welche Herr Loos bis zum letzten Augenblicke behielt — Ein junger, vielversprechender, erst dreizehn Jahre alter Violinist, Peiniger aus Elberfeld, war zum Vergnügen mitgekommen und spielte ein brillantes Solo sehr brav; er studirt noch auf dem pariser Conservatorium.

Frankfurt a. M., 22. October. Zur Prüfung der von den Bewerbern um das Stipendium der Mozart-Stiftung eingelieferten Arbeiten waren erwählt die Herren: Hof-Capellmeister Dr. Julius Rietz in Dresden, Musik-Director Dr. Aloys Schmitt in Frankfurt a. M., Hof-Capellmeister Wilhelm Taubert in Berlin Nach dem übereinstimmenden Inhalt der von diesen Herren erstatteten Gutachten und in Gemässheit des §. 52 der Statuten ist durch einhelligen Beschluss des Verwaltungs-Ausschusses vom 20. October d. J. der Mitbewerber Ernst Deurer von Giessen zum Stipendiaten der Stiftung ernannt und demselben der Bezug des Stipendiums im Betrage von jährlich vierhundert Gulden anerkannt worden. — Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung: Dr. Ponfick, Präsident. Dr. A. Gier, Secretär.

Hamburg. Ueber den jüngst gestorbenen Theater-Director Jul. Cornet schreibt der hamburger „Freischütz" in einem Nachrufe: „Cornet begann seine theatralische Carriere in Wien auf dem Theater der Vorstadt. Damals sang er zur Guitarre „Die Flasche", ein österreichisch-patriotisches Lied mit dem Refrain: Mein Kaiser trank daraus! Seine schöne Tenorstimme und ein warmfarbiger Vortrag, von seiner musicalischen und wissenschaftlichen Bildung geregelt, machte einen ausserordentlich günstigen Eindruck. Man sah hier ein Talent vor sich, das mit einem unbedeutenden Gesangstücke den unzweifelhaften Beruf für die Bühne documentirte. Diese Meinung, sogleich bei seinem ersten Erscheinen rege geworden, hat er später auf das glänzendste gerechtfertigt. Als er nach Hamburg kam, stand er bereits auf einer hohen Stufe seiner Kunst. Als Mittelpunkt aller damals neuen französischen Opern verhalf er diesen zu einem ungeheuren Success. Sein Feuer ergriff sympathetisch die mit ihm Spielenden. Dazu kam, dass seine talentvolle Gattin ihn mit höchst gelungener Ausführung der weiblichen Spielrollen unterstützte. So sahen wir: „Die Stumme", „Die Braut", „Der Maurer und der Schlosser", „Zampa" u. s. w. mit einem Leben dargestellt, wie es jetzt an einem Ganzen sich niemals bemerkbar macht. Als Director ging es ihm wie allen hamburger Directoren — er wurde erdrückt durch Lasten und Schwierigkeiten. Die glänzende Stellung eines Hof-Opern-Directors in Wien verlor er wegen Privat-Ereignisse, zu welchen ihn seine Heftigkeit hingerissen hatte. Aehnliches mag auch in Berlin der Fall gewesen sein. Er war nicht geeignet, eine Künstlerschar mit Ruhe zu leiten, wohl aber, derselben in praktischer Hinsicht als ein Muster voranzuleuchten. Die deutsche Bühne verliert an Cornet ein Talent, dem sein Ehrenplatz in der Theater-Geschichte, namentlich der hamburgischen, gesichert bleibt. Cornet hinterlässt eine Gattin, die hiesige rühmlichst bekannte Gesanglehrerin, und mehrere Söhne und Töchter, die aber alle bereits selbstständig sind.

Breslau, 28. October. Die musicalische Winter-Saison eröffnete die hiesige Theater-Capelle wieder in würdiger Art, und stellte sich schon in den ersten drei Abonnements-Concerten eine sorgfältige Auswahl classischer Tonwerke, wie die Sinfonieen von Haydn in *Es-dur* und von Spohr in *C-moll* u. s. w., imgleichen die Ouverturen zu Anakreon von Cherubini und zu Faust von Lindpaintner beweisen, heraus, an deren meisterhafter Ausführung die umsichtige und gewandte Leitung des Musik-Directors Hesse das Ihrige beitrug. Eben so sind die Capellen unter der Führung der Musik-Directoren M. Schön und A. Bilse bestrebt, interessante Programme zu bieten, so dass ein gegenseitiger Wetteifer sich fortdauernd erhält. Auch für classische Kammermusik und Gesang ist ein Soireen-Cyklus von Dr. Damrosch (als trefflicher Geiger rühmlichst bekannt) begonnen worden, und sind bereits in der ersten Soiree in den producirten Streich-Quartetten von Haydn in *B-dur* und von Beethoven in *C-dur* anerkennenswerthe Leistungen hervorgetreten, so wie nicht minder der seelenvolle Gesang von Frau Dr. Damrosch in einer Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart und in Liedern von Franz, Schumann und Damrosch rühmend hervorzuheben ist. — Ueber die Aufführungen der Sing-Akademie, deren neuer Director Schäffer so eben erst seine Wirksamkeit begonnen, späterhin.

Schulpforta. Der seit längerer Zeit in Pforta bestehende, von dem Musik-Director Seiffert geleitete Gesang-Verein veranstaltete auch im Laufe dieses Jahres mehrere Aufführungen, wovon die eine im Monat Juni Statt fand und wobei besonders Felix Mendelssohn's geistvolle Composition „Loreley" sympathisch auf die Zuhörer wirkte. Den zweiten Theil des Concertes bildete Tschirch's „Eine Nacht auf dem Meere", wobei sich, wie bei dem erstgenannten Tonwerke, der Sängerchor der Portenser betheiligte, und die sorgsam vorbereitete Aufführung des Ganzen sich die lebhafte Anerkennung der zahlreichen Versammlung erwarb. Der gedachte portenser Chor bewerkstelligte vor Eintritt der grösseren Ferien auch eine Sängerfahrt nach einer die Höhen des Saalthales bekränzenden Burgruine, und sogen die kräftig erschallenden Lieder von Weber, Kreutzer, Mendelssohn, Silcher, Otto u. s. w. viele Zuhörer herbei; auch wurde ein im Volkstone von C. Seiffert componirtes Chorlied: „Sonntags am Rhein" (Op. 16 bei Rieter-Biedermann in Winterthur), beifällig aufgenommen. Ferner gab der Göthe'sche Geburtstag, der 28. August, Anlass zu einem Fest-Acte, welchen der Ober-Präsident der Provinz Sachsen, Herr v. Witzleben, und der Regierungs- und Schulrath Heiland mit ihrer Gegenwart beehrten. Dem Gegenstande der Feier entsprechend, wurde auf Vorschlag des Pro-

fessors Koberstein Göthe's „Faust" gelesen und dazwischen die Radziwill'schen Chöre gesungen, zugleich aber auch die Gelegenheit benutzt, eine Sammlung von Beiträgen zum Göthe-Denkmal zu veranstalten.

Amsterdam, 24. October. Die Gesellschaft für Beförderung der Tonkunst hat in ihrer gestrigen Sitzung den literarischen Concurs erledigt, welchen sie vor etwa achtzehn Monaten ausgeschrieben hatte. Die Preis-Aufgabe bestand in historischen Notizen als Beiträge zur Musikgeschichte der Niederlande während des sechszehnten Jahrhunderts und war insbesondere an das Ausland gerichtet, wesshalb die Arbeiten auch in drei verschiedenen Sprachen eingereicht werden konnten. Das Ergebniss ist für Deutschland höchst ehrenvoll, denn nur deutsche Bewerber haben Preise erlangt, und zwar:

1) Herr O. Kade in Dresden für eine Monographie über Matthäus le Maistre.
2) Herr Dr. Arnold in Elberfeld für eine Abhandlung über Rhythmik und Tonalität der altniederländischen Volksweisen.
3) Herr E. Pasqué in Darmstadt für eine Monographie über Adrian Petit.

Seltsamer Weise gründet sich diese Reihenfolge nicht auf die Würdigkeit, sondern bloss auf den Umfang der betreffenden Arbeiten. Schliesst man dagegen von der Höhe der bewilligten Prämien, unter Berücksichtigung des Umfanges der Manuscripte, auf die innere Gediegenheit, so erscheint die Preisschrift des Herrn Dr. Arnold als die bei Weitem bevorzugteste, da sie verhältnissmässig am glänzendsten honorirt wurde.

Paris. Während die grosse Oper die Aufführung des Tannhäuser so emsig vorbereitet, bereiten sich in dem unermüdlichen *Théâtre lyrique* grosse Dinge vor. Es handelte sich nämlich dort um nichts weniger, als um die Darstellung der Berlioz'schen Oper „*Les Troyens*". Der Text zu dieser Oper ist der Aeneïde entnommen und von dem Componisten selbst verfasst. Dieselbe beginnt in Troja, wo Priamus, Aeneas, Coroebus, Andromache, Cassandra auftreten, und endet in Carthago am Hofe der Dido. Die *Mise en scène* wird der Direction dadurch erleichtert, dass ein grossmüthiger Mäcen derselben eine Summe von fünfzigtausend Francs zur Verfügung gestellt hat, wie die *Gazette & Revue musicale* berichtet.

Franz Schubert's „Erlkönig" ist so eben, instrumentirt von H. Berlioz, in Partitur und Stimmen hier bei Legonix (Boulevard Poissonnière 27) erschienen. In Baden-Baden hat Roger's Vortrag mit dieser Orchestration von Berlioz grossen Eindruck gemacht. [Roger's Vortrag dieser Ballade kennen wir allerdings als ganz ausgezeichnet; auf Berlioz's Bearbeitung sind wir neugierig, trauen ihm aber kaum das Maasshalten zu, welches dergleichen Arbeiten verlangen, und welches Hiller in seinen Instrumentirungen des „Gretchen am Spinnrad", der „Nonne" und des „Erlkönigs" so schön bewährt hat.]

Nach der italiänischen Musik-Zeitung *Il Pirata* vom 21. October hat die Censur in Neapel die Aufführung der Stummen von Portici verboten — wahrscheinlich des Schlusses wegen, aber immerhin merkwürdig.

Roger wird nach seinem Gastspiel in Hamburg, wo er eben so wie früher Furore macht, in Berlin erwartet.

Neapel. Im *Teatro del Fondo* wurde eine neue Oper von Petrella, „*Il folletto di Gresy*", gegeben. Da im zweiten Acte Garibaldi in das Theater kam und ihm fortgesetzte Zeichen begeisterter Huldigung zu Theil wurden, so konnte man nicht erkennen, was ihm, was der Musik galt und wie somit die letztere aufgenommen wurde.

Deutsche Tonhalle.

Für die auf diesseitiges Preis-Ausschreiben vom Februar v. J. eingekommenen 17 Sonaten für Violoncell und Clavier hatten die Herren F. Lachner in München, F. Messer in Frankfurt am Main und J. Moscheles in Leipzig die Wahl als Preisrichter gütigst angenommen, und das uns nun vorliegende Ergebniss ihrer Beurtheilung dieser Werke ist folgendes:

Der Preis wurde durch Stimmenmehrheit der Herren Preisrichter dem Herrn Organisten H. Stiehl in Petersburg zuerkannt. Das Werk des Herrn Compositeurs V. E. Beker in Würzburg erhielt durch drei und das des Herrn Musik-Directors C. Hering in Berlin durch zwei Stimmen besondere Belobung; dessgleichen je durch eine Stimme die Preisbewerbungen der Herren Julius Egghard in Wien, T. Elze, Musiklehrer und Organist in Laibach, E. Guth, Musiklehrer hier, Otto Kitzler, Capellmeister in Linz und H. Triest, Musik-Director in Stettin, für seine beiden Bewerbungen.

Diejenigen der übrigen acht Herren Preisbewerber, welche ihre Werke zurückbegehren, wollen dieses Verlangen unmittelbar an uns ergehen lassen und zwar in den nächsten sechs Monaten, da wir für die Werke nicht länger haften können.

Mannheim, 13. October 1860.

Der Vorstand.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 46. **KÖLN, 10. November 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Spohr und Beethoven.

Man hat viel von Spohr's Egoismus und Selbstüberschätzung geredet und damit schroffe und herbe Urtheile von ihm über lebende und todte Musiker in Zusammenhang gebracht, die nur zu häufig ohne alle weitere Prüfung der Quellen, aus denen sie stammen, wieder erzählt worden sind. So wie z. B. einzelne ihm entfallene Worte in einem Briefe an einen vertrauten Freund noch neuerlich dahin ausgebeutet wurden, als seien ihm Händel und Bach „unausstehlich" gewesen, wogegen ihn die Mitglieder des kasseler Cäcilien-Vereins gerechtfertigt haben (Nr. 14 des laufenden Jahrgangs dieser Blätter), so hat man auch oft Gerüchte verbreitet über seine Antipathie gegen Beethoven, über seine Geringschätzung aller Beethoven'schen Compositionen u. s. w.

Viele Blätter haben dergleichen Nachreden verbreitet, und keines scheint sich darum zu kümmern, von den jetzt in Spohr's Selbstbiographie offen vorliegenden Beweisen vom Gegentheil Kenntniss zu nehmen und zu geben.

Lief doch auch hier am Rheine und weiter im deutschen Lande die Anekdote bei den Musikern um, Spohr habe bei dem Beethoven-Feste zu Bonn im Jahre 1845 mit einer gewissen Affectation bei der ersten Probe der grossen Messe in *D* erklärt, „er kenne das Werk nicht." — Das hört man noch heute hier und da erzählen, trotzdem dass in der „actenmässigen Darstellung" jenes Festes von Prof. H. K. Breidenstein (Bonn, 1846, bei Habicht) im Anhang II. zu lesen ist: „Spohr nahm nun nach bewilligtem Urlaub unsere Einladung zur Direction an, äusserte jedoch seine Besorgniss, dass die beiden grossen Werke — die *Missa solemnis* und die neunte Sinfonie — in den wenigen Proben u. s. w. nicht so würden eingeübt werden können, wie es die Werke selbst und die Würde des Tages erheischten. Ihm selbst sei die Messe, eine frühere flüchtige Durchsicht abgerechnet, noch unbekannt; er werde sich jedoch baldigst die Partitur verschaffen und sich damit vertraut machen." — Breidenstein setzt hinzu: „Und wie er das gethan, hat der Erfolg gelehrt." — In der That war damals Alles von der ausgezeichneten Aufführung vollkommen befriedigt.

Dass Spohr nicht nur ein grosser Verehrer Beethoven's, sondern auch ein begeisterter Verehrer seiner Compositionen, namentlich der Quartette und Sinfonieen, gewesen, geht aus sehr vielen Stellen seiner Selbstbiographie hervor. Folgende sind auch für das musicalische Leipzig von 1804 charakteristisch.

„Für mein Concert in Leipzig hatte ich viele Schwierigkeiten zu überwinden. Auch kränkte es mich, dass die reichen Handelsherren, an die ich empfohlen war, noch nichts von meinen Kunstleistungen zu wissen schienen und mich zwar höflich, aber kalt empfingen. Ich wünschte daher sehnlichst, einmal zu einer Musik-Partie eingeladen zu werden, um mich bemerklich machen zu können. Dieser Wunsch wurde erfüllt; ich erhielt eine Einladung zu einer Abend-Gesellschaft mit der Bitte, etwas vorzutragen. Ich wählte dazu eines der schönsten der sechs neuen Quartette von Beethoven, durch dessen Vortrag ich in Braunschweig schon oft meine Zuhörer entzückt hatte. Aber schon nach wenigen Tacten merkte ich, dass meine Begleiter mit dieser Musik noch unbekannt und daher unfähig waren, in den Geist derselben einzudringen. Verstimmte mich dies nun schon, so steigerte sich mein Unmuth doch noch weit mehr, als ich bemerkte, dass die Gesellschaft meinem Spiele bald keine Aufmerksamkeit mehr schenkte. Denn es entspann sich nach und nach eine Conversation, die bald allgemein so laut wurde, dass sie die Musik fast übertönte. Ich sprang daher mitten im Spiele, noch ehe der erste Satz beendet war, auf und eilte, ohne ein Wort zu sagen, zu meinem Kasten, um meine Geige einzuschliessen. Dies erregte grosse Sensation in der Gesellschaft, und der Herr vom Hause näherte sich mir mit fragender Miene. Ich trat

ihm entgegen und sagte laut, dass es von der Gesellschaft gehört werden konnte: „„Ich war bisher gewohnt, dass man meinem Spiele mit Aufmerksamkeit zuhörte. Da das hier nicht geschah, so glaubte ich der Gesellschaft gefällig zu sein, indem ich aufhörte.“ “ Der Hausherr wusste nicht, was er antworten sollte, und zog sich verlegen zurück. Als ich nun aber, nachdem ich mich zuvor bei den Musikern wegen meines brüsken Aufhörens entschuldigt hatte, Miene machte, die Gesellschaft zu verlassen, kehrte der Wirth zurück und sagte freundlich: „„Wenn Sie Sich entschliessen könnten, der Gesellschaft etwas Anderes vorzutragen, was ihrem Geschmack und Fassungs-Vermögen angemessener wäre, so würden Sie ein sehr aufmerksames und dankbares Auditorium haben.“ “ Mir, dem längst klar geworden war, dass ich das Vorgefallene durch meinen Missgriff in der Wahl der Musik für eine solche Gesellschaft selbst verschuldet hatte, war froh, wieder einlenken zu können. Ich nahm daher willfährig die Geige von Neuem und spielte das Quartett in *Es* von Rode, welches die Musiker kannten und daher auch gut accompagnirten. Es herrschte nun eine lautlose Stille, und die Theilnahme an meinem Spiele steigerte sich mit jedem Satze. Nach Beendigung des Quartetts wurde mir so viel Schmeichelhaftes über mein Spiel gesagt, dass ich dadurch veranlasst wurde, nun auch noch mein Paradepferd vorzureiten, die *G-dur*-Variationen von Rode. Mit diesen setzte ich die Gesellschaft dermaassen in Entzücken, dass ich der Gegenstand der schmeichelhaftesten Aufmerksamkeit für den Rest des Abends wurde.

„In meinem Concerte war die Elite der leipziger Musikfreunde und ein sehr empfängliches Publicum. Es gelang mir nun auch, mein Auditorium so zu enthusiasmiren, dass ich nach Beendigung des Concertes stürmisch aufgefordert wurde, ein zweites zu geben. Dieses fand acht Tage später Statt und war eines der besuchtesten, die je ein fremder Künstler in Leipzig gegeben hat. In der Zwischenzeit wurde ich häufig zu Quartett-Partieen eingeladen, bei welchen ich dann meine Lieblinge, die sechs ersten Beethoven'schen Quartette, nachdem ich sie vorher mit den Begleitern eingeübt hatte, vorzugsweise zu Gehör brachte. Ich war der Erste, der sie in Leipzig spielte, und es gelang mir, sie durch meine Vortragsweise zu voller Anerkennung zu bringen. Bei diesen Quartett-Partieen lernte ich auch zuerst den Redacteur der musicalischen Zeitung, Hofrath Rochlitz, kennen und blieb seitdem mit ihm in der freundschaftlichsten Verbindung bis zu seinem Tode.“

Rochlitz schrieb unter Anderem über Spohr:

„— und seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Compositionen und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler. Diesen letzten Vorzug haben wir noch an keinem Violinisten in dem Maasse bewundert, wie an Herrn Spohr, und zwar vornehmlich bei seinem Quartettspiel“ — nach Obigem also hauptsächlich bei seinem Vortrage der Beethoven'schen Quartette.

In Hamburg spielte Spohr (1809) bei Andreas Romberg (der, wenn er seine eigenen Quartette spielte, niemals die Pfeife dabei ausgehen liess) ebenfalls Quartette von Mozart und Beethoven, und erregte auch dort durch die Vortragsweise, die sich dem jedesmaligen Charakter der Composition anschmiegte, grosse Sensation.

Bei dem ersten Musikfeste des Cantors Bischoff in Frankenhausen am 20. und 21. Juni 1810 dirigirte Spohr und bestimmte zum Schluss des Programms die erste Sinfonie von Beethoven.

Dass er nicht bloss die sechs ersten Violin-Quartette Beethoven's mit besonderer Liebe spielte, sondern auch die späteren — nicht aber die letzten —, ist mir aus eigener Anhörung und aus den Erzählungen seiner Schüler bekannt. — Das aber steht freilich fest, und Spohr hat es auch nie verhehlt, dass er die Werke Beethoven's aus dessen letzten Lebensjahren nicht liebte. Er spricht sich darüber, wie überhaupt über sein Verhältniss zu Beethoven in Wien, wo Spohr von 1813—1815 Capellmeister am Palffy'schen Theater war, folgender Maassen aus:

„Nach meiner Ankunft in Wien suchte ich Beethoven sogleich auf, fand ihn aber nicht und liess desshalb meine Karte zurück. Ich hoffte nun, ihn in irgend einer der musicalischen Gesellschaften zu finden, zu denen ich häufig eingeladen wurde, erfuhr aber bald, Beethoven habe sich, seitdem seine Taubheit so zugenommen, dass er Musik nicht mehr deutlich und im Zusammenhange hören könne, von allen Musik-Partieen zurückgezogen und sei überhaupt sehr menschenscheu geworden. Ich versuchte es daher nochmals mit einem Besuche, doch wieder vergebens. Endlich traf ich ihn ganz unerwartet in dem Speisehause, wohin ich jeden Mittag mit meiner Frau zu gehen pflegte. Ich hatte nun schon Concert gegeben und zwei Mal mein Oratorium aufgeführt. Die wiener Blätter hatten günstig darüber berichtet. Beethoven wusste daher von mir, als ich mich ihm vorstellte, und begrüsste mich ungewöhnlich freundlich. Wir setzten uns zusammen an einen Tisch, und Beethoven wurde sehr gesprächig, was die Tisch-Gesellschaft sehr verwunderte, da er gewöhnlich düster und wortkarg vor sich hinstarrte. Es war aber eine saure Arbeit, sich ihm verständlich zu machen, da man so laut schreien musste, dass es im dritten Zimmer gehört werden konnte. Beethoven kam nun öfter in dieses Speisehaus und besuchte mich auch in meiner Wohnung. So wurden wir bald gute

Bekannte. Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu sagen: roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbrauen hervor. Nach meiner Rückkehr von Gotha traf ich ihn dann und wann im Theater an der Wien, dicht hinter dem Orchester, wo ihm der Graf Palffy einen Freiplatz gegeben. Nach der Oper begleitete er mich gewöhnlich nach meinem Hause und verbrachte den Rest des Abends bei mir. Dann konnte er auch gegen Dorette und die Kinder sehr freundlich sein. Von Musik sprach er höchst selten. Geschah es, dann waren seine Urtheile sehr streng und so entschieden, als könne gar kein Widerspruch dagegen Statt finden. Für die Arbeiten Anderer nahm er nicht das mindeste Interesse; ich hatte desshalb auch nicht den Muth, ihm die meinigen zu zeigen. Sein Lieblingsgespräch in jener Zeit war eine scharfe Kritik der beiden Theater-Verwaltungen des Fürsten Lobkowitz und des Grafen Palffy. Auf Letzteren schimpfte er oft schon überlaut, wenn wir noch innerhalb seines Theaters waren, so dass es nicht nur das ausströmende Publicum, sondern auch der Graf selbst in seinem Bureau hören konnte. Dies setzte mich sehr in Verlegenheit, und ich war nur immer bemüht, das Gespräch auf andere Gegenstände zu lenken.

„Das schroffe, selbst abstossende Benehmen Beethoven's in jener Zeit rührte theils von seiner Taubheit her, die er noch nicht mit Ergebung zu tragen gelernt hatte, theils war es Folge seiner zerrütteten Vermögens-Verhältnisse. Er war kein guter Wirth und hatte noch das Unglück, von seiner Umgebung bestohlen zu werden. So fehlte es oft am Nöthigsten. In der ersten Zeit unserer Bekanntschaft fragte ich ihn einmal, nachdem er mehrere Tage nicht ins Speisehaus gekommen war: „„Sie waren doch nicht krank?"" — „„Mein Stiefel war's, und da ich nur das Eine Paar besitze, so hatte ich Hausarrest!"" war die Antwort.

„Aus dieser drückenden Lage wurde er aber nach einiger Zeit durch die Bemühungen seiner Freunde herausgerissen. Die Sache verhielt sich so:

„Beethoven's „Fidelio", der 1804 (oder 1805) unter ungünstigen Verhältnissen, während der Besetzung Wiens durch die Franzosen, einen sehr geringen Erfolg gehabt hatte, wurde jetzt von den Regisseuren des Kärnthnerthor-Theaters wieder hervorgesucht und zu ihrem Benefiz in Scene gesetzt. Beethoven hatte sich bewegen lassen, nachträglich dazu eine neue Ouverture (die in *E*), ein Lied für den Kerkermeister und die grosse Arie für Fidelio (mit den obligaten Hörnern) zu schreiben, so wie auch einige Abänderungen vorzunehmen. In dieser neuen Gestalt machte nun die Oper grosses Glück und erlebte eine lange Reihe zahlreich besuchter Aufführungen. Der Componist wurde am ersten Abende mehrere Male herausgerufen und war nun wieder der Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit. Diesen günstigen Augenblick benutzten seine Freunde, um für ihn ein Concert im grossen Redouten-Saale zu veranstalten, in welchem die neuesten Compositionen Beethoven's zur Aufführung kommen sollten. Alles, was geigen, blasen und singen konnte, wurde zur Mitwirkung eingeladen, und es fehlte von den bedeutenderen Künstlern Wiens auch nicht Einer. Ich und mein Orchester hatten uns natürlich auch angeschlossen, und ich sah Beethoven zum ersten Male dirigiren. Obgleich mir schon viel davon erzählt war, so überraschte es mich doch in hohem Grade. Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. So oft ein *Sforzando* vorkam, riss er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz aus einander. Bei dem *Piano* bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein *Crescendo* ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritte des *Forte* hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das *Forte* noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen.

„Das von seinen Freunden veranstaltete Concert hatte den glänzendsten Erfolg. Die neuen Compositionen Beethoven's gefielen ausserordentlich, besonders die Symphonie in *A-dur* (die siebente); der wundervolle zweite Satz wurde *da Capo* verlangt; er machte auch auf mich einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Die Ausführung war eine ganz meisterhafte, trotz der unsicheren und dabei oft lächerlichen Direction Beethoven's.

„Dass der arme, taube Meister die *Piano* seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten *Allegro* der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nach einander, von denen der zweite *pianissimo* ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu tactiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Tacte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar *pianissimo*, begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden *Crescendo* wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo seiner Rechnung nach das *Forte* beginnen musste. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, dass es noch immer *pianissimo* spielte, und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete *Forte* endlich eintrat und ihm hörbar wurde.

[*]

„Glücklicher Weise fiel diese komische Scene nicht bei der Aufführung vor, sonst würde das Publicum sicher wieder gelacht haben.

„Da der Saal überfüllt und der Beifall enthusiastisch war, so veranstalteten die Freunde Beethoven's eine Wiederholung des Concertes, welche eine fast gleich grosse Einnahme abwarf. Für die nächste Zeit war daher Beethoven seiner Geld-Verlegenheit enthoben; doch soll sie aus gleichen Ursachen noch einige Male vor seinem Tode wiedergekehrt sein.

„Bis zu diesem Zeitpunkte war eine Abnahme der Beethoven'schen Schöpfungskraft nicht zu bemerken. Da er aber von nun an, bei immer zunehmender Taubheit, gar keine Musik mehr hören konnte, so musste dies nothwendig lähmend auf seine Phantasie zurückwirken. Sein stetes Streben, originel zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nicht mehr, wie früher, durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher zu verwundern, dass seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhangender und unverständlicher wurden? Zwar gibt es Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen, und in ihrer Freude darüber sie weit über seine früheren Meisterwerke erheben. Ich gehöre aber nicht dazu und gestehe frei, dass ich den letzten Arbeiten Beethoven's nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja, schon die viel bewunderte neunte Symphonie muss ich zu diesen rechnen, deren drei erste Sätze mir, trotz einzelner Genie-Blitze, schlechter vorkommen, als sämmtliche der acht früheren Symphonieen, deren vierter Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schiller'schen Ode so trivial erscheint, dass ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethoven'sche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, dass es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle. (?!)

„Da Beethoven zu der Zeit, wo ich seine Bekanntschaft machte, bereits aufgehört hatte, sowohl öffentlich als in Privat-Gesellschaften zu spielen, so habe ich nur ein einziges Mal Gelegenheit gefunden, ihn zu hören, als ich zufällig zu der Probe eines neuen Trio (*D-dur*, $^3/_4$-Tact) in Beethoven's Wohnung kam. Ein Genuss war es nicht; denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig kümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers in Folge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im *Forte* schlug der arme Taube so darauf, dass die Saiten klirrten, und im *Piano* spielte er wieder so zart, dass ganze Tongruppen ausblieben, so dass man das Verständniss verlor, wenn man nicht zugleich in die Clavierstimme blicken konnte. Ueber ein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmuth ergriffen. Ist es schon für Jedermann ein grosses Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethoven's fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Räthsel mehr."

Beurtheilungen.

Symphonie Nr. I., *F-dur*, für Orchester componirt und dem Hof-Capellmeister Dr. Rietz gewidmet von Anton Rubinstein. Op. 40. Partitur $4^1/_2$ Thlr. Vierhändig. Clavier-Auszug 2 Thlr. 9 Sgr. Leipzig, Kahnt.

Den Inhalt dieses Werkes zu skizziren, unterlasse ich. Abgesehen davon, dass ein derartiges Thun stets mehr Sache der Phantasie ist, vermag ja selbst die tiefsinnigste Analyse nicht halbweg in die Intentionen des Componisten einzudringen. Die kunstgerechte Schöpfung des echten Genie's entsteht zumeist so unwillkürlich und wächst so ganz aus dem Herzen heraus, dass selbst der Verfasser nicht immer über die geheimnissvolle Art des Werdens und Gewordenseins genügenden Aufschluss geben kann. Es genüge die Andeutung, dass man hier den Ausdruck eines von edlen und erhabenen Gefühlen gehobenen Gemüthes vor sich habe. Das Vorhandensein solcher Gefühle verräth dichterische Anlage, das Bedürfniss aber, dieselben in Tönen auszusprechen, charakterisirt den Musiker aus Beruf. Rubinstein ist Dichter und Componist, Eines wäre nur halb ohne das Andere. Nun zum Werke selbst! Die Symphonie bewegt sich in der üblichen Form der Viertheiligkeit, jedoch mit freier Aneinanderordnung der einzelnen Bestandtheile. Das so genannte Scherzo geht dem sonstigen Andante voraus; in den einzelnen Piecen sind selbst wieder vorübergehende Anklänge einer ganz anderen Stimmung verwebt. Ich kann das nicht tadeln, da der Grund-Charakter nicht verwischt, vielmehr dadurch in klareres Licht gestellt wird. Zudem verläuft sich selten eine Gemüthsstimmung, sei sie froh oder schmerzlich, so ganz regelmässig, dass nicht hier und da eine Störung, gerade dadurch aber wieder eine Steigerung eintritt; die Scala des menschlichen Gefühls ist ja so unermesslich, wie die Intervalle in der Musik. Wird daher vom Componisten die rechte Gränze nicht überschritten, so kann sein Werk nie verlieren. Rubinstein hat mit psychologischem Feingefühl geschaffen; gleichwohl ist zu wünschen, er möge sich nicht zu kühn der Gefahr der Maasslosigkeit und Vagheit, die nirgends so gross ist, als hier, Preis geben. Auf den Hörer macht ein zu oft durch Wechsel des Tempo's oder der Tactart zerrissenes Stück nur zu leicht den Eindruck von

etwas Halbem, Unvollkommenem, nicht Fertigem, Unsicherem; das aber ist stets vom Uebel. In der vorliegenden Symphonie ist auch die althergebrachte Zerschneidung in zwei Theile und somit deren Wiederholung weggeblieben; auch das ist nur zu loben. Ich wenigstens begreife beim besten Willen nicht, wie und dass ein Tonstück durch diese zweimalige Wiederkauung eines einzelnen Theiles, der in seinen Grundzügen ohnehin ein Mal, wenn nicht öfter, wiederkehrt, gewinnen kann; ich bin vielleicht ein recht erbärmlicher Mann, dass ich das meine und zu sagen wage; aber ich habe es nie über mich vermocht, denselben Theil einer Symphonie u. s. w. zwei Mal nach einander zu spielen. Etwas Anderes war es freilich, wo ich ein Werk studirte; aber geniessen und studiren ist zweierlei. Ich höre freilich einen schönen Gedanken gern lieber drei Mal als ein Mal; aber in grösseren Werken verlange ich, dass diese Wiederholung eine geistreiche Wiedergabe durch die tausendfältigen Geheimmittel der Tonkunst sei. In Rubinstein's Tonschöpfung vermisse ich das nur einige Mal; im grössten Ganzen ist das Thema mit der vollendetsten Geschicklichkeit eines in allen Formen gewandten Künstlers verarbeitet. Doch das alles lässt kalt, wenn im Thema nicht frisches Leben pulsirt; ein schlecht erfundenes Sujet, und wäre es noch so meisterhaft durchgearbeitet, bleibt doch nur ein Rechen-Exempel, dem man die schwere Mühe des Gemachtseins anschaut. Abgesehen von ein paar minder originellen Anklängen im Scherzo und Schluss-Allegro, sind in dem vorliegenden Opus die Themata sämmtlich nicht nur interessant, lebensfähig, frisch, neu, sondern auch sehr schön. Auch hat Rubinstein eine Klippe grösstentheils gut umschifft, an der viele, die für Orchester schreiben, scheitern; er hat nicht vergessen, dass selbst die schönste Melodie für ein Lied, wenn sie in der Symphonie auftritt, ein Armuths-Zeugniss ist; in der Symphonie darf nicht Eine Stimme vorherrschen, sie ist oder soll sein die vollendetste Harmonie aller Instrumente. Ein paar zu schwülstige, Weltschmerz athmende und desshalb unklare und minder schöne Passagen sind wohl mit untergelaufen, doch nimmt man sie bei dem Reichthum des Schönen, das die Symphonie in allen ihren Theilen bietet, gern mit in den Kauf.

M.

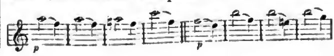
G. Vierling, Ouverture zu Schiller's Trauerspiel „Maria Stuart". Op. 14. Berlin, bei Schlesinger. Partitur 1½ Thlr.

Es wird bald kein einiger Maassen bedeutendes Drama mehr geben, zu welchem die musicalische Literatur unseres Jahrhunderts nicht eine, zuweilen mehrere Ouverturen geliefert hätte. Im Grunde müssen wir denjenigen neueren Componisten Recht geben, welche die besondere Bestimmung ihrer dramatischen Ouverturen für ein gewisses Bühnenstück aufgegeben und den allgemeineren Titel „Trauerspiel"- oder „Lustspiel-Ouverture" vorgezogen haben — wenn denn einmal die frühere Benennung „Concert-Ouverture" keinen Cours mehr haben soll.

An und für sich lässt sich gegen die Sache selbst nichts einwenden; es kann allerdings eine Aufgabe der Musik sein, durch einen symphonischen Satz auf den Inhalt eines Drama's vorzubereiten, den Zuhörer in die Stimmung zu versetzen, mit welcher dasselbe aufgefasst werden muss, und das Charakteristische des Musikstückes aus dem vorherrschenden Charakter der Hauptpersonen, der Handlung, der Katastrophe des Drama's zu schöpfen. Die Ouverture einer Oper hat ja ganz denselben Vorwurf, und in der guten alten Zeit wurde er auch von allen grossen Meistern, Gluck und Mozart an der Spitze, in diesem Sinne ausgeführt, bis Weber schon gewisser Maassen stofflicher, handgreiflicher in den Inhalt des Drama's einführte, aber freilich mit dem grossen Genie, welches jene glänzenden Mosaik-Arbeiten schuf, die neuerdings auf der einen Seite in Potpourri-Ouverturen, auf der anderen in verzerrte Ungeheuerlichkeiten ausgeartet sind.

Den Uebergang von den Opern-Ouverturen zu den Schauspiel-Ouverturen bildet Beethoven's grosse Ouverture zur Leonore. Er selbst hat dann in den symphonischen Sätzen zu Coriolan und zu Egmont Muster von Drama-Ouverturen aufgestellt, die gerade den Beweis liefern, dass diese Art von Programm-Musik nur dem grössten Genie gelingen kann, denn keine von allen Arbeiten späterer Componisten — auch Mendelssohn's Ouverture zum Sommernachtstraum nicht ausgenommen — reicht auch nur entfernt an die Vollendung dieser Werke. Warum nicht? Weil sie in vollendeter musicalischer Form und mit schöpferischer musicalischer Phantasie die Idee des dramatischen Dichters auffassen und in Tönen wiedergeben, nicht aber sich an einzelne Momente der dramatischen Handlung anklammern und durch die Malerei derselben ihre Aufgabe zu lösen wähnen. Es ist ganz verkehrt, wenn, wie man oft gehört, vielleicht auch gelesen hat, der letzte Tact der Violinen:

in dem Allegro, ¾-Tact, der Egmont-Ouverture als eine Malerei des Kopfabschneidens bezeichnet wird! Wäre das der Sinn dieser Figur, so wäre dem armen Egmont schon zwölf Mal im Laufe der Ouverture der Kopf abgeschnitten worden, und die acht Tacte *piano* kurz vorher:



bedeuten dann wahrscheinlich das Wetzen des Henkerschwertes!

Bringen wir das Gesagte in Beziehung mit Vierling's Ouverture, so lässt sich Manches davon zu Gunsten des Componisten auf dieses Werk anwenden; bei prüfender Einsicht in den Stoff des Trauerspiels „Maria Stuart" dürfte sich jedoch herausstellen, dass die Aufgabe, zu diesem Drama eine speciel charakteristische Ouverture zu schreiben, eine der schwierigsten, wo nicht geradezu unmöglich zu lösen ist. Während z. B. bei Göthe's Egmont das Martyrerthum für die Freiheit dem Tondichter in klarem Lichte als leitender Gedanke vorschwebt, bei Coriolan der schroffe Trotz, gebeugt durch die Empfindungen der Liebe, die musicalischen Motive schon in sich trägt, ist der Gegensatz zweier Weltanschauungen, die, einander widerstreitend, als Katholicismus und Protestantismus in Schiller's „Maria Stuart" auftreten, keineswegs geeignet, eine musicalische Idee zu erzeugen, die zu einem charakteristischen Musikstücke den Hauptton hergeben könnte. Dazu kommt, dass Schiller diesen Gegensatz bei den Individuen, die dessen Träger im Stücke sind, mit besonderer Vorliebe für Maria ausgeprägt hat, auf deren Seite die ganze Phantasie des Dichters und seine meisterhafte Schöpfungs- und Darstellungs-Kraft ist, um mit dem bezaubernsten Farbenreichthum die Idee, dass durch ein unverschuldetes Leiden eine anderweitige Schuld — hier sogar die Schuld eines Mordes — gebüsst werden könne, zu verklären. Nun fragen wir aber: Wie soll die Musik im Stande sein, diese Idee, oder vielmehr diese Lehre, auch nur annähernd auszudrücken? Und versuchte sie es — denn in der That kann die königliche Büsserin nur im Wiederschein dieses Dogma's unser Mitleid erregen —, so würde sie zu den Mitteln greifen müssen, die Wagner bei der musicalischen Andeutung des Mysteriums vom heiligen Gral angewandt hat, und mit diesen Mitteln kann man keine Ouverture zu Stande bringen.

Abgesehen davon hat uns Vierling ein sehr wirkungsvolles Orchesterwerk erster Gattung gegeben, das auch einen gewissen dramatischen Charakter trägt und mithin im Allgemeinen der Intention des Componisten entspricht. Dabei tritt die gediegene Richtung, die Vierling in allen seinen Sachen bekundet, auch hier durch reine, klare Arbeit in harmonischer Beziehung, durch Ebenmaass in der formellen Gestaltung und durch Vermeidung jeder Ungeheuerlichkeit zu Gunsten einer pathologischen Wirkung auf das Nerven-System recht erfreulich zu Tage.

Von des thätigen Verlegers E. Hallberger in Stuttgart Ausgabe der Classiker Clementi, Haydn, Mozart und Beethoven in ihren Werken für das Pianoforte allein, mit Bezeichnung des Zeitmaasses und Fingersatzes von J. Moscheles, deren erste Lieferungen im Jahre 1858 erschienen (vgl. Niederrh. Musik-Zeitung, VI. Jahrg., 1858, Nr. 35), sind jetzt dreissig Lieferungen vorhanden. Sie enthalten:

L. van Beethoven, 15 Lieferungen (die Sonaten von Op. 2 bis Op. 28 einschliesslich).

W. A. Mozart, 6 Lieferungen (Phantasie und Sonate in *C-moll;* die Sonaten in *A-moll, D-dur, B-dur, C-dur, A-dur*).

Jos. Haydn, 4 Lieferungen (die Sonaten in *D-dur, Cis-moll, E-moll, B-dur*).

Muzio Clementi, 5 Lieferungen (die Sonaten in *C-dur, G-dur, C-dur, B-dur, Es-dur*).

Diese Hefte liefern den Beweis einer schnellen Voranschreitung des Unternehmens, wobei durchaus keine Abnahme der Sorgfalt und Eleganz der Ausgabe zu bemerken ist. Bei der grossen Billigkeit derselben — Subscriptions-Preis 1 Sgr. für den Musikbogen für die ganze Sammlung und 1¼ Sgr. für einzelne Hefte — ist es dem Verleger nicht zu verdenken, dass er die Lieferungen nur gegen baare Zahlung abgibt.

Dem Plane nach werden von Beethoven's Sonaten noch 17, von Mozart's noch 13, von Haydn's noch 14, von Clementi's noch 13 Lieferungen erscheinen. L.

Das zweite Gesellschafts-Concert im Gürzenich am Dinstag den 6. November brachte folgendes Programm:

Erster Theil. 1. Ouverture von Cherubini zur Oper Faniska. 2. *Laudate Dominum*, für Sopran-Solo, Chor und Orchester von Cherubini (das Solo gesungen von Fräulein Julie Rothenberger). 3. Concert für das Pianoforte in *Fis-moll* von F. Hiller, gespielt von Frau Wilhelmine Szarvady-Clauss. 4. „Und Gottes Will' ist dennoch gut", Chor mit Orchester von M. Hauptmann. 5. Etude in *Cis-moll* und Impromptu (aus dem Nachlass) für Pianoforte von Chopin. 6. Ouverture zu Maria Stuart von G. Vierling.

Zweiter Theil. Sinfonie in *A-moll*, von F. Mendelssohn-Bartholdy.

(Den Bericht darüber in der nächsten Nummer.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Frankfurt a. M. Das Museum hat trotz des Mangels eines recht geeigneten Concertsaales seine gewöhnlichen zehn Concerte angekündigt, gewiss zur Freude seiner Abonnenten. Dem neuen Director des Cäcilien-Vereins, Herrn Müller, ist die Leitung übertragen.

Der Philharmonische Verein veranstaltet mehrere Abonnements-Concerte unter Leitung seines jetzigen Directors, Herrn Henkel. Auch von diesem Institute ist Gutes zu erwarten. Cäcilien- und Riehl'scher Gesang-Verein überbieten sich in ihren ausgegebenen Programmen fast an Schönem. Ersterer wird in vier Concerten bringen: „Judas Maccabäus" von Händel, zwei Cantaten von Bach, zwei *Misericordias Domini* von Durante und Mozart, *Crucifixus* von Lotti und *Ave Maria* von Mendelssohn, Bach's grosse Messe, eine Vocal-Messe von Hauptmann und den 95. Psalm von Mendelssohn; Letzterer: „Belsazar" von Händel, *Non nobis Domine* von Mendelssohn, *Davidde penitente* von Mozart, Cantate von Bach und eine Messe von

Haydn. Herr Concertmeister Strens kündigt eine Auswahl gediegener Meisterwerke für seine sechs Quartett-Soireen an.

Augsburg. Bei der letzten Aufführung der „Martha" von Flotow waren es insbesondere Fräulein Auguste Brenken (Lady Harriet) und Herr Resner (Plumket), welche die glänzendsten Erfolge errangen. Fräulein Brenken sang Alles mit grosser Reinheit und warmem Gefühle. Der Schmelz ihres Tones spricht die Sehnsucht des Herzens aus; besonders aber beherrscht die Sängerin die klangvolle Höhe, unbeschadet der Schönheit und Fülle des Tones, mit grosser Kraft und Sicherheit. Sie und Herr Resner wurden durch stürmischen Applaus ausgezeichnet und am Schlusse gerufen. — Die „Stumme von Portici" (den 25. October) war im Ganzen keine so gut abgerundete Vorstellung, als die der „Martha". Die Säulen des Ganzen waren Herr Jehle (Masaniello), ein Tenor von grossen Fähigkeiten und kräftiger Stimme, und Fräulein Brenken (Elvira). Diese junge Sängerin besitzt eine von jenen immer seltener werdenden Stimmen, welche die Töne der hohen Sopran-Region ohne alle Schärfe und doch mit Kraft und unwandelbar sicherer Intonation anschlagen. Ausdruck und Spiel haben seit ihrem ersten Erscheinen bei uns ausserordentlich gewonnen.

Aus dem eilften Jahresbericht (November 1859 bis November 1860) des schwäbischen Sängerbundes theilen wir Folgendes mit: Der Verein besteht aus 293 Mitgliedern. Aus der Zahl unserer Ehren-Mitglieder hat seit unserer letzten Jahres-Versammlung der Tod drei Männer abberufen: G. A. Zumsteeg, † den 24. December 1859, Ernst Moriz Arndt, † den 29. Januar 1860, und Friedrich Silcher, † den 26. August 1860. — Ernst Moriz Arndt hat noch kurz vor seinem Tode uns mit einem schon früher im Schwäbischen Mercur veröffentlichten Schreiben an „seine lieben Schwaben" erfreut. Sein Name wird unvergesslich bleiben, so lange deutsche Herzen schlagen und deutsche Lieder klingen. — Zumsteeg, einer der Stifter des stuttgarter Liederkranzes, einer der thätigsten Beförderer der schwäbischen Liederfeste seit ihrer Gründung im Jahre 1827, der warme Freund des Gesangeswesens, ist auch dem schwäbischen Sängerbunde eine der mächtigsten Stützen gewesen. Er erfasste mit Liebe den Gedanken der Gründung unseres Bundes, wie er im Jahre 1849 angeregt wurde, und war dem jungen Institute, dessen Ausschuss er von Anfang an zehn Jahre lang angehörte, durch seine Einsicht und reiche Erfahrung, wie durch seine in allen Kreisen unserer Sängerwelt geachtete und geliebte Persönlichkeit von grösstem Nutzen. — Auch Friedrich Silcher gehörte dem schwäbischen Sängerbunde als Ehren-Mitglied und als Mitglied des weiteren Ausschusses an. Es bedarf Angesichts seines frischen Grabes nicht vieler Worte, um an das zu erinnern, was Silcher wie kein Anderer der Sache des volksthümlichen Gesanges gewesen. In Einem steht er unerreicht unter den Grössen der Tonkunst vor uns: als der Meister des Volksliedes. Es war eine eigene Begabung, die ihn im Auffinden, Sammeln und Setzen, ja, noch mehr im eigenen Schaffen der Volksweise erfüllte. Wie hat er es verstanden, die schönsten Melodieen dem Volksmunde, namentlich den Kreisen der ländlichen Jugend, abzulauschen! Wie hat er mit sinnigem Tacte aus dem Reichthum der von überall her ihm zuströmenden Schätze das echt Volksthümliche von eitlen Nachbildungen und sentimentalem Geklingel auszuscheiden und den deutschen Sängern den edeln Kern in der reinsten Schale, in seinen einfach volksmässigen Bearbeitungen zu bieten gewusst! Und keinem Tonschöpfer war es wie ihm beschieden, selbst die echte Volksweise zu schaffen, die vielfach, ohne dass es das singende Volk je erfahren, zum vollkommensten Volks-Eigenthum geworden ist. Weisen wie „Morgen muss ich weg von hier", „E bissele Lieb und e bissele Treu", „Das Klosterfräulein", „Aennchen von Tharau", „Zu Strassburg auf der Schanz", das einzig schöne „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" und andere gehören zu den unverwelklichen Blüthen deutschen Volksgesanges und werden Silcher's, ihres Meisters, Namen unsterblich machen. — Die künftige Feier des allgemeinen Liederfestes wird von jetzt an nur alle zwei Jahre Statt finden. Das im Jahre 1859 wegen der damaligen politischen Verhältnisse ausgefallene allgemeine Liederfest wurde an Pfingsten d. J. zu Biberach gefeiert. Das durchaus gelungene Fest war vom wärmsten patriotischen Geiste getragen und bildete, gleich anderen Erscheinungen im deutschen öffentlichen Leben, ein erfreuliches Merkzeichen des wieder erwachenden, das deutsche Volk erfüllenden nationalen Sinnes. Auch zu dem erstmals veranstalteten pfälzischen Sängerfeste in Kaiserslautern hatte der Ausschuss eine freundliche Einladung erhalten und war dabei durch Dr. Faisst vertreten, welcher zur Leitung der gemeinschaftlichen Chöre berufen worden war. Der die allgemeine Erwartung übertreffende Erfolg der Gesammt-Aufführung, bei welcher sich 36 Vereine mit 900—1000 Sängern betheiligten, so wie die wackeren Leistungen in der Mehrzahl der damit verbundenen Einzel-Chorgesänge, die frische Begeisterung, welche sich überall bei Sängern und Nichtsängern aussprach, der warme vaterländische Sinn, der dieses Fest auf der linken Seite des Rheines, der Gränze so nahe, aufs tiefste durchdrang und aufs unzweideutigste sich kund gab, alles das berechtigt uns, den benachbarten Bruderstamm, unter welchem schon länger einzelne Glieder in freundlichster Beziehung zu unserem Bunde stehen, zu einem so vielversprechenden Anfange in der Sammlung seiner Gesangeskräfte von Herzen zu beglückwünschen. — Von der Liedersammlung des schwäbischen Sängerbundes ist im abgelaufenen Jahre, nachdem der erste Band mit 137 Liedern abgeschlossen worden war, eine neue Lieferung noch nicht erschienen, während mit neuen Auflagen und Stereotypiren der früheren Lieferungen fortgefahren wurde. — Auf früheren General-Versammlungen wurden mehrfach die Mängel dargelegt, unter denen unsere allgemeinen Liederfeste bezüglich der Ordnung der Gesammt-Aufführung leiden. Es wurde anerkannt, dass im Ganzen unter den Sängern zu wenig Disciplin herrsche, dass die einzelnen Vereine oder die Sänger derselben, was die Unterordnung unter das Ganze, die Uebernahme der etwa nothwendigen Unbequemlichkeiten betrifft, allzu wenig Hingebung an den Tag legen. Es ist bis jetzt den öfter geltend gemachten Wünschen und Klagen in dieser Richtung nicht gelungen, die Uebelstände zu beseitigen u. s. w. Der Ausschuss wird daher der General-Versammlung den Entwurf einer Ordnung für die Theilnahme an den Gesammt-Chören bei den allgemeinen Liederfesten des schwäbischen Sängerbundes vorlegen und zur Annahme empfehlen. — Unser Cassenbericht für 1860 ergibt einen baaren Bestand von 638 Fl. 21 Kr. Der Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes: Conrector Dr. Karl Pfaff. Dr. Otto Elben. Professor Dr. J. Faisst. Baur. W. Wiedemann.

London. Die Eröffnung der englischen und italiänischen Oper im königlichen Opernhause unter Herrn Smith's Leitung ist geschehen. Die erste englische Oper war *„Robin Hood"*, Musik von Herrn Macfarren. Die für die englische Oper gewonnenen Künstler sind: Mad. Lemmens-Sherrington, Mad. Lemaire, die Herren Santley, Parkinson, Sims-Reeves. Für die italiänische Oper sind engagirt: Fräulein Titjens, die Herren Giuglini, Vialetti, Soldi, Mercuriali u. s. f. Die erste zur Aufführung gekommene Oper war *„Il Trovatore"*. Es ist dies zum ersten Male, dass auf einer englischen Opernbühne zwei bestimmte Reihen von Opern in verschiedenen Sprachen gegeben werden. — Das zweite und letzte Abschieds-Concert der Mad. Clara Novello im *Crystal Palace* war von nahebei 5000 Personen besucht. Händel's „Messias" wurde ausgeführt. Der Gesang der Mad. Novello war vorzüglicher, als je, der Beifall enthusiastisch.

Wir erhalten so eben den dreizehnten Jahresbericht des Gesang-Vereins „Deutscher Liederkranz" in New-York. Dieser Verein ist am 9. Februar 1847 gestiftet und hat am 24. März d. J. Corporationsrechte vom Staate New-York erworben

Er zählt 547 Mitglieder, wovon aber nur 90 als active zu bezeichnen sind. Damen sind ausserordentliche active Mitglieder. Eintrittsgeld 5 Dollars, jährlicher Beitrag 6 D. „Eine einmalige Zahlung von 50 D. entbindet von aller weiteren Beitragszahlung."

Gesangproben finden mindestens zwei Mal wöchentlich, Abends um 8 Uhr, Statt. „Wer bei einer Aufführung oder bei einem Drittheil der während eines Monats gehaltenen Proben fehlt, kann durch Beschluss des Musik-Directors und der Stimmführer aus der Liste der Sänger und Sängerinnen gestrichen werden." — Die Anordnung von zehn Stimmführern (für Tenor I. und II., Bass I. und II. je 2, für Sopran 1, für Alt 1 — aber stets Herren, keine Damen) scheint praktisch und nachahmungswerth. — Der Verein wird sich jetzt ein eigenes Local bauen und beabsichtigt, auf Subscription vier öffentliche Concerte und in ihnen zwei Oratorien zu geben.

Was nun die musicalischen Leistungen betrifft, so ist zu berichten, dass in den Proben die folgenden grösseren Musikstücke eingeübt worden sind:

Walpurgisnacht von Mendelssohn, Jahreszeiten von Haydn, Elias von Mendelssohn, Chor der Geister über den Wassern von Schubert, Festgesang an die Künstler von Mendelssohn, Saul von Hiller.

Ausserdem sind mit vollem Chor, resp. Männerchor allein, eine Anzahl grösserer und kleinerer Lieder gelernt und früher einstudirte Musikstücke wiederholt worden.

Gesang-Proben haben in jeder Woche drei Statt gefunden, Dinstag für Männerchor und Donnerstag und Sonntag für vollen Chor. Nur während der Sommermonate wurden die Sonntags-Proben ausgesetzt.

Dirigent des Vereins ist Herr Agricol Paur. Er hat aus eigenem Antriebe und lediglich im Interesse des „Liederkranzes" Anfangs August v. J. eine Gesangschule für Damen eröffnet. In dieser Schule hat er bis Anfang November 2 Mal wöchentlich Unterricht ertheilt, während der letzten zwei Monate wöchentlich 1 Mal. Jede Dame, die von irgend einem Mitgliede des Vereins dazu empfohlen wird, das Alter von 15 Jahren erreicht hat und sich verpflichtet, die Gesangschule fleissig zu besuchen, so wie den „Liederkranz" in seinen musicalischen Productionen zu unterstützen, erhält freien Unterricht.

Der volle Chor des Vereins, die Vereinigung der Frauen- und Männerstimmen, ist das, was ihm seinen Namen gemacht hat; er ist des „Liederkranzes" Schwerpunkt, seine Kraft. Mit ihm ist es dem Vereine möglich gewesen, vor die Oeffentlichkeit tretend, sich Anerkennung zu verschaffen. Die Concerte, in welchen der „Liederkranz" aufgetreten, haben die Tüchtigkeit seines vollen Chors in glänzendem Lichte gezeigt. Am 19. Febr. 1859 Betheiligung an einem Concerte in der *Academy of Music* für den Fonds des deutschen Hospitals. Der Verein trug die Walpurgisnacht vor. Am 24. April Concert in den *City Assembly Rooms*. Der Männerchor trug den Chor der Geister über den Wassern vor, der volle Chor den Pilgerchor aus Tannhäuser und die Walpurgisnacht. Am 9 Nov. Concerte in den *City Assembly Rooms* zur Schiller-Feier. Der Verein sang bei bis dahin unerreichter numerischer Stärke die Chöre der neunten Symphonie von Beethoven. Am 11. Nov. Vortrag von Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler" bei der Festfeier.

Ausserdem veranstaltet der „Liederkranz" Vergnügungen, z. B. Maskenbälle, Sommernachtsfeste, Weihnachts- und Sylvester-Feier u. s. w.

Der Cassenbericht weis't eine Gesammt-Ausgabe von 2736 D. 39 C., einen Cassenbestand von 103 D. 36 C. und Ausstände im Betrage von 742 D. 85 C. nach.

Der Berichterstatter, Herr Ernst Steiger, schliesst mit folgenden Worten: „Meine Herren! Betrachten wir allesammt den Verein berufen, eine bescheidene, aber ehrenvolle Rolle in der Geschichte deutscher Kunst, deutscher Cultur und Sitte in diesem unserem neuen Vaterlande zu spielen!"

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 47. **KÖLN, 17. November 1860.** **VIII. Jahrgang.**

„Der fliegende Holländer" von Richard Wagner.

Wien, den 6. November 1860.

Richard Wagner's „Fliegender Holländer", aufgeführt im Hof-Operntheater am 2. November, hat zwanzig Jahre nach seiner Vollendung ein äusserst erfolgreiches Debut vor dem wiener Publicum bestanden. Der Stoff der Oper ist hier, wie in Wagner's späteren Werken, der Sage entnommen, doch erscheint er wärmer, persönlicher behandelt, als „Tannhäuser" und „Lohengrin", in welchen Wagner nicht sowohl lebendige Gestalten als vielmehr maskirte „Ideen" hingestellt hat*).

*) „Der fliegende Holländer" ist ein Schiffer, welcher einst ein Cap bei widrigem Winde umsegeln wollte, und tollen Muthes schwur, in Ewigkeit nicht abzulassen. Dafür wurde er zu ewigem Umherirren auf dem Meere verdammt. Ein Engel Gottes zeigte ihm aber den Weg zur Rettung. Alle sieben Jahre sollte ihm erlaubt sein, ans Land zu gehen und ein Weib zu freien, und wenn er eines gefunden, das ihm treu bliebe bis zum Tode, dann sollte er erlös't sein. Noch hat er keines gefunden, und viele Weiber, die ihm Treue schwuren und nicht hielten, fielen der ewigen Verdammniss anheim. Da landet er wieder an der norwegischen Küste. Hier wohnt ein alter Schiffer, Daland, dessen Tochter Senta in früher Jugend einem jungen Jäger, Erik, sich verlobt. Sie wird dieser Liebe innerlich bald untreu. In ihrem Vaterhause hängt das Bild eines bleichen Schiffs-Capitäns, des Holländers. Die Amme erzählt ihr die Mähr, und fortan lebt Senta dem Gedanken, sie sei das Weib, das durch seine Treue den Holländer zu erretten bestimmt sei. Da tritt eines Tages jener bleiche Mann mit ihrem Vater herein, den er durch reiche Schätze gewonnen und bewogen hatte, ihm die Hand der Tochter zu versprechen. Gebannt von der Erscheinung des Holländers, gelobt sie ihm Treue bis in den Tod. Schnell soll die Hochzeit gefeiert werden; aber noch vorher tritt Erik an Senta heran und erinnert sie an die ihm gelobte Treue. Dieses Gespräch erlauscht der Holländer. In heftiger Verzweiflung eilt er auf sein Schiff, um wieder sieben Jahre rastlos die Meere zu befahren. Senta aber stürzt sich von einem Fels ihm nach in die Fluten; sofort versinkt das gespenstische Schiff, und in verklärter Gestalt entsteigen der Holländer und Senta dem Meere, zum Himmel schwebend.

Die Sage vom Holländer bietet in ihrer ungemeinen Einfachheit sehr geringe dramatische Entwicklung — ein Mangel, den Wagner so wohl erkannte, dass er das Werk ursprünglich eine „dramatische Ballade" nennen wollte. „Ich entsinne mich," schreibt Wagner, „noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „Fliegenden Holländer" schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Acte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder; es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand." Aus diesem „verdichteten Bilde" entwickelte nun Wagner die ganze Oper ungefähr so, wie der Componist eines Instrumentalstückes aus dem Haupt-Thema das Ganze heraushört und ausführt. Diese Art der Conception ist aber nicht dramatisch, sondern symphonistisch, indem dem Opern-Componisten das Bild seines Drama's sich successiv, als ein Werdendes, entrollen muss. Zum Glück harmonirt im vorliegenden Falle die eigenthümliche Methode mit der ganz speciellen Natur der Sage. Wagner hat den Stoff für seinen Zweck sehr verständig angelegt, Exposition, Handlung und Ausgang geschickt in die drei Acte vertheilt, deren erster und letzter bedeutungsvoll correspondirende Seitenstücke bilden. Wir finden den „fliegenden Holländer" in seiner dramatischen Gestaltung einheitlicher, ruhiger, als die folgenden grösseren Opern Wagner's. Ein poetischer Sinn, ein echt deutsches, mährengläubiges Gemüth webt darin. Die Diction selbst wimmelt freilich von jenen holperigen Versen und lächerlich gespreizten Phrasen, die Wagner zum schwülstigsten aller Dichter stempeln. So sagt Senta: „In meines Herzens höchster Reine kenn' ich des Herzens Hochgebot!" worauf der Holländer „mit Erhebung" antwortet: „Ein heil'ger Balsam meinen Wunden, dem Schwur, dem hohen Wort entfliesst." Derlei erinnert leise an Bacherl.

In der musicalischen Behandlung des „Holländer“ zeigt sich Wagner vollständig als Epigone der deutschen „romantischen Oper“. Wer im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sich etwa noch darüber täuschen konnte, in welcher totalen Abhängigkeit von Weber und Marschner Wagner's Erfindung steht, der wird nach dem Anhören des „Holländer“ darüber wohl im Reinen sein. Von welch rührender Unselbstständigkeit sind diese Melodieen Wagner's! Nur in der Behandlung des Orchesters finden wir die grellsten Errungenschaften Meyerbeer's und Berlioz's zu dem hinzugebracht, was uns Weber und Marschner bereits besser und ursprünglicher gegeben. Auch die Formen seiner Vorgänger hat Wagner im „Holländer“ noch beibehalten und hält sich ganz ordentlich an Arie, Duett, Terzett u. s. w. Sie weichen selten vom üblichen Schema ab, wenngleich Manches (wie die Arie des Holländers, sein Duett mit Senta) über das gebräuchliche Maass erstreckt ist. Wie die bestimmten musicalischen Formen, so respectirt Wagner im „Holländer“ auch noch die Gesetzlichkeit musicalischer Form überhaupt, d. h. er spricht in symmetrisch gebauten, musicalisch gedachten und dadurch ohne Weiteres verständlichen Melodieen. Dadurch nimmt der „Holländer“ eine merkwürdige Stellung in Wagner's Entwicklungs-Geschichte ein.

Der „Holländer“ war allerdings dasjenige Werk, in welchem Wagner zuerst eine eigenthümliche Seite seines Talentes entwickelte. Er that dies jedoch noch auf dem soliden Boden der früheren „Oper“, bequemte sich zu abgeschlossenen Formen und melodischer Erfindung. Der „fliegende Holländer“ darf wohl für das *non plus ultra* dessen angesehen werden, was Wagner innerhalb der alten Bedingungen, was er als Melodiker, als musicalischer Erfinder zu schaffen vermochte. Wagner selbst dürfte bald erkannt haben, dass dies ziemlich wenig sei. Im „Holländer“ muss es Wagner klar geworden sein, wie dürftig und unselbstständig seine Melodieen fliessen. Auf diesem Wege verharrend, konnte er eine Epoche machende Stellung nimmermehr erringen, sondern im günstigsten Falle hoffen, zu den besseren Nachzüglern Weber's und Marschner's gezählt zu werden. Der mässige Erfolg des „Holländer“ in Deutschland hätte sich bei weiteren ähnlichen Versuchen kaum erheblich gesteigert, hätten sie doch die verwandten, schnell verschollenen Tondichtungen Lindpaintner's, Reissiger's, Lachner's an musicalischem Gehalt kaum übertroffen. Alle geistreiche Aeusserlichkeit, alle Energie des dramatischen Ausdrucks bei Wagner hätte die fehlende Erfindung und die musicalische Meisterschaft nicht ersetzen können. Auf diese Bedingungen war aber der Erfolg der älteren Oper gestellt.

Bei seiner unermüdlichen Selbstbeobachtung muss Wagner nach dem „Holländer“ sich die Nothwendigkeit gestanden haben, jede Rivalität auf längst betretener Bahn zu meiden, wenn sein Name unter den Feldherren und nicht unter den Adjutanten genannt werden sollte. Es ist bekannt, wie er im „Tannhäuser“ und noch consequenter im „Lohengrin“ die „Oper“ verliess und sich auf dem Gebiete des „musicalischen Drama's“ ansiedelte. Die musicalische Architektonik wurde zerbrochen, die „absolute Melodie“ abgedankt und bloss ein Strom durchsichtiger Declamation über den farbenglühenden Mosaikboden der Instrumental-Begleitung geleitet. Wagner hat sich eine künstliche Originalität geschaffen und durch neue Formen ein Talent gerettet, das nicht reich genug war, die alten mit überströmender Lebenswärme zu erfüllen.

Diese Kunst „musicalischer Situations-Malerei“, die uns im „Tannhäuser“ und im „Lohengrin“ als die specielste und hervorragendste Begabung Wagner's erschien, hat dieser zuerst in den Schiffsscenen des „fliegenden Holländer“ bewährt. Der ganze erste Act ist ein breit angelegtes, bis ins kleinste Detail sorgsam ausgemaltes Seestück, eine musicalische Marine, welche unwillkürlich an Bilder von Backhuysen und van de Velde oder an Heine's „Nordsee-Gedichte“ erinnert. Die See in Empörung, schwerer, schwarzer Regenhimmel, ein einsames Schiff in einer Bucht vor Anker liegend, die Mannschaft müde und schläfrig, sogar der Steuermann auf seinem Posten eingenickt. Und nun als Seitenstück das Genrebild im dritten Acte: Sonntagslust und festliches Treiben auf dem Schiffe, bunte Lampen, Mädchen, die Wein und Speisen an Bord bringen, Matrosen singend und tanzend. In der musicalischen Behandlung dieser Seemanns-Scenen herrscht ein wohlthuend frischer, kräftiger Realismus. Wie volksthümlich klingt das Lied des Steuermannes im ersten, wie straff und lustig der derbe Matrosen-Chor im dritten Acte! Da ist doch Freude am bunten Leben, am wirklichen Menschen — noch nicht die schattenhafte, trostlose Vornehmheit heiliger Grals-Ritter u. dgl.

Im Gegensatze zu den Scenen auf Daland's Schiff macht hingegen das gespenstige Treiben an Bord des „fliegenden Holländer“ im dritten Acte nicht die beabsichtigte Wirkung. Für diese allerdings ungewöhnliche Aufgabe reichte Wagner's Kraft nicht aus. Indem er sich mit allem Raffinement zu überbieten strebte, erzielte er doch nur einen wüsten Tumult, der, einige Tacte länger ausgesponnen, aus dem Abscheulichen ins Komische überschlagen müsste. Bloss mit Posaunenstössen, verminderten Sept-Accorden und chromatischen Scalen kann man doch auf die Länge keinen musicalischen Eindruck erzielen. Wagner kleckst hier Farbe auf Farbe, während doch eine charak-

teristische Zeichnung zu Grunde liegen müsste, wie sie Beethoven und Weber wahrscheinlich in die Themen selbst gelegt hätten. Ein genialer Zug in dieser Scene verdient jedoch hervorgehoben zu werden. Auf die wiederholte lärmende Ausforderung der Norweger: „Antwortet doch!" (*C-dur*) ertönt nach einer langen, beklemmenden Pause bloss ein gedämpfter *Cis-moll*-Dreiklang aus dem Inneren des schwarzen Schiffes. Ein schauriger Klang aus einer anderen Welt, — ein Klang wie Moder und Verwesung.

Zu diesen gross und breit angelegten Seestücken bildet die friedliche Idylle des zweiten Actes ein glückliches Gegenstück. Ein Hauch aus dem traulichen Försterhaus im „Freischütz" weht anheimelnd durch die beschränkte Häuslichkeit dieser norwegischen Familie. Mahnt Erik schon durch das grüne Jägerkleid an seinen glücklicheren Bruder Max, so ist die ahnungsvoll schwärmende Senta vollends eine ins Wagner'sche übersetzte (d. h. hysterisch gewordene) Agathe. Das Spinnerlied, womit der Act anhebt, ist von anmuthigstem Reiz, der folgende Mädchenchor („Das Schiffsvolk kommt") voll neckischer Lebendigkeit. Mit einigem Staunen vernimmt man so klare, heitere Melodieen aus dem Munde des Lohengrin-Dichters; es ist gar hübsch von einem grossen Herrn, so menschlich mit dem Publicum zu sprechen.

Aus Erik's sanften, melodischen Klagen spricht ein treues Gemüth; wir glauben leichter an seine Liebe, als an die Tannhäuser's oder Lohengrin's. Daland ist ganz im Geiste und Ausdruck der älteren Bühnenväter gehalten; der Componist gibt ihm zwar keinen einzigen bedeutenden Gedanken, aber eine merkwürdig solide musicalische Gesinnung und sogar — eine kleine, verschämt colorirte Cadenz. Um das Maass unserer Frevel voll zu machen, bekennen wir, dass auch dieser reactionäre Fischer uns lieber ist, als der langweilige Onkel und Biedermann von der Wartburg.

Haben wir uns an dem Matrosenleben und den idyllischen Scenen im „Holländer" aufrichtig erfreut, so fühlen wir uns hingegen verstimmt und enttäuscht, wo das Pathos tiefer Leidenschaftlichkeit hervortreten soll. Die ganze Partie des Holländers und ein grosser Theil von Senta's Gesängen gehört hieher. Da fehlte dem Componisten durchweg der echte, tiefe Herzenston, und was er uns dafür bietet, ist nichts als die Ueberanstrengung rein äusserlichen Ausdrucks.

Welch hohles, lärmendes Pathos in der ersten Arie des Holländers, welche gefälschte Tiefe und schliesslich welch ungefälschte Trivialität in seinem grossen Duett mit Senta! Durch ein endloses Gesinge, das dem stolpernden Umhertappen eines Blinden gleicht, gelangen wir endlich zu einem Schluss-Allegro von reinstem Donizetti'schem Wasser. Ueberhaupt bietet der rein musicalische Theil des „Holländer" des Gequälten, anspruchsvoll Unbedeutenden, ja, Widerwärtigen mehr als genug. Der Musiker möge auf unsangbare Melodieen, banale Schluss-Phrasen, auf Modulationen wie Keulenschläge, vor Allem aber auf unabsehbare Reihen von verminderten Septim-Accorden gefasst sein, welche in ihrer einschneidenden und doch zugleich ganz charakterlosen Verwendbarkeit von Wagner auf das unbarmherzigste gehäuft werden. Trotzdem hat uns der „Holländer" in seinen bescheideneren Verhältnissen, seiner herzlicheren Grundempfindung und seinem natürlicheren Gesange als Ganzes erfreulicher berührt, als „Tannhäuser" und „Lohengrin". Den blendenden Glanz ihrer berühmteren Schwestern vermag zwar diese vom eigenen Vater verstossene Cordelia nirgends zu erreichen, dafür fordert sie aber auch von uns keine so schwere, aufreibende Selbstverläugnung.

Das Hof-Operntheater hat den „Holländer" in würdigster Weise vorgeführt. Die Schwierigkeiten der Scenirung sind bei den unzureichenden Dimensionen dieser Bühne doppelt so gross, als in Berlin oder Dresden; dessen ungeachtet wusste man den Schiffsscenen durch zweckmässigstes Zusammenwirken der Malerei, Beleuchtung und Maschinerie den grössten Effect zu sichern. Von den Sängern verdient Herr Beck den ersten Preis. Er hatte den überaus schwierigen Part des Holländers sich vollkommen angeeignet und mehr als Eine bedenkliche Stelle durch kräftigen Schwung des Vortrags gerettet. Auch in dramatischer Hinsicht zeigte Herrn Beck's Leistung einen überraschenden Fortschritt. Fräulein Krauss sang die Senta. Wenn man die vielen und grossen Partieen überblickt, welche diese junge Sängerin in kurzer Zeit neu studirt und dargestellt hat, so muss man ihren Fleiss und ihre musicalische Festigkeit bewundern. Leider scheint ihre Stimme noch an den Folgen dieser Anstrengungen zu leiden. Ihre Senta war eine lobenswerthe Leistung, und würde es noch weit mehr sein, wenn Fräulein Krauss das Fischermädchen weniger krankhaft und somnambul fassen wollte. Die Darstellerin dieser Rolle hat das Pathologische so viel als möglich zu mildern. Die übrigen Mitwirkenden: Fräulein Weiss (Mary), die Herren Walter (Erik), Mayerhofer (Daland) und Erl (Steuermann) verdienen das wärmste Lob. Die gute Hälfte des Gelingens des „fliegenden Holländer" hängt von der Tüchtigkeit der Chöre und des Orchesters ab; sie haben sich unter der trefflichen Leitung Esser's ganz vorzüglich gehalten.

Ed. H.

[*]

Beurtheilungen.

Geistliche Musik.

Christnacht. Cantate von A. v. Platen, für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von F. Hiller. Op. 79. Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. Leipzig, bei Hofmeister. Preis 2⅔ Thlr.

Die wundersam schöne Dichtung des grossen Einsamen hätte keine bessere und treffendere musicalische Interpretation finden können, als diese wahrhaft adelige und fromm erhebende Musik des Grössten unter denjenigen, welche in der Gegenwart dem Oratorium und ähnlicher Musik sich zuwandten. Zwar trägt diese Composition nicht den Stempel des Grossartigen, es wäre dies sogar ein Fehler gegen den Geist der Dichtung; aber sie gibt den süssesten Duft der Frömmigkeit und Mystik, welchen das Gedicht athmet, in einfachen und milden Farbentönen wieder. Dabei ist die Cantate kürzer und leichter auszuführen, als die grösseren Gesangwerke Hiller's, und sonach allen, selbst den engsten Kreisen zugänglich. Der Tonmeister hat sie geistvoll in sechs Abschnitte gruppirt, welche theils als Sologesänge dem verkündenden Engel und einem Hirten, theils dem Chor der Seraphim und dem Chor der Hirten zugetheilt sind. Die Chöre sind theils getrennte von Sopran- und Altstimmen (die Seraphim) und von Tenor- und Bassstimmen (die Hirten), theils vereinigte, wo dann der volle Chor vier- bis sechsstimmig behandelt ist, wie in dem Schlusschor: „Vergesst der Schmerzen jeden und lebt mit uns in Eden!" Dieser Chor ist kunstvoll angelegt und macht in seinen melodischen Wechselweisen einen schönen Eindruck, der sich beim Dazutritt des früher schon vorgekommenen Männerchors: „Preis dem Geborenen!" zu einer grossartigen Wirkung steigert. Dieser Männerchor (Nr. 5) von vier Solo- und vier Chorstimmen, zwischen denen die Sopranstimme des Engels hindurch klingt, ist ein Hymnus, der durch die düsteren, unheilvollen Prophezeiungen des Engels und die darauf folgende trostvolle Verheissung unendlichen Glückes, welches das Kind zu Bethlehem bringen werde, sich mächtig zum Lichte durchringt. Weniger dürfte vielleicht der Chor Nr. 3 der Dichtung entsprechen, da der Charakter der Situation grösseren Ernst und mehr Tiefe erheischt; jedoch ist dieses Stück musicalisch sehr schön. Die Solo-Partieen anlangend, kann man kaum etwas Reizenderes finden, als die von schwebenden Harfentönen getragene Sangweise des Hirten: „Was seh' ich?" und als die Aufforderung des Engels an die Seraphim. Etwas dramatisch und zu sehr an musicalische Leidenschaftlichkeit streifend, aber schön und tief empfunden ist Nr. 4: „Fromme Gluth". Im Ganzen ist die „Christnacht" in dem Kranze der Tonschöpfungen Hiller's jedenfalls eine der duftigsten, sinnigsten Blumen.

Der 96. Psalm für Männerstimmen und Orchester von E. Kronach. Op. 5. Clavier-Auszug. 2 Thlr. 25 Ngr. (Ebendaselbst.)

Gesang-Vereinen ist sehr zu rathen, dieses gediegene, schwungvolle und wirksame Tonwerk ihrem Repertoire einzureihen und ernstem Studium zu unterziehen; sie werden mehr gewinnen, als durch Absingen von hundert Liedern. Nebenbei haben sie dann noch das Verdienst, die edelsten Zwecke der Tonkunst befördert zu haben: Veredlung des Herzens und Erweckung frommer Gefühle. Die Composition erbaut sich aus mehreren Sätzen, die aber, wie in Einem Gusse fortfliessend, nur durch das Tempo, den Rhythmus und durch die vom Texte gebotene geistige Auffassung zu unterscheiden sind. Die Anlage des Ganzen, ohne bei jeder Nummer einen förmlichen Abschluss zu machen, ist jetzt Mode. Wohl liegt da die Gefahr der Ermüdung sowohl der Sänger als der Zuhörer nahe; Kronach hat sie aber im Allgemeinen glücklich vermieden durch den mannigfaltigsten Wechsel der Führung der Stimmen, die bald unisono, bald alternando, bald imitatorisch, bald im Chor erklingen. Vorzügliche Anerkennung verdient auch die Behandlung des Orchesters, das dienend und selbstständig auftritt, je nachdem der Zweck es erfordert. Das Ganze zeugt von Talent, Studium und Ernst des Strebens. **M.**

Aus Rotterdam.

[Die deutsche Oper.]

Die Niederrheinische Musik-Zeitung hat bereits früher gemeldet, welche tüchtige Kräfte hieher gezogen worden sind, um eine deutsche Oper zu gründen. Jetzt, da eine Reihe von vielartigen Darstellungen ein Urtheil über dieselbe gestattet, sende ich Ihnen einen Bericht über das Unternehmen.

Es kam dadurch zu Stande, dass hundert fünfzig Actionäre 75,000 Fl. zeichneten, von denen 20 Procent sogleich, der Rest nach Bedürfniss im Laufe von drei Jahren einforderbar gestellt wurden. Schlimmsten Falls machen sie sich durch einen freien Logenplatz für alle Vorstellungen bezahlt. Es ist jedoch nicht zu fürchten, dass es zu diesem Aeussersten kommen werde, denn die grosse Lebensfrage aller nicht subventionirten Bühnen, die Theilnahme des Publicums, hat hier bis jetzt eine glänzend befriedigende Antwort erhalten. Vor zwei Monaten hat die Oper ihre Vorstellungen eröffnet, und der Zudrang wächst noch von Tag zu Tag. Die erste Vorstellung des „Fidelio"

brachte, sagt man, 1380 Gulden auf. Achtundvierzig Stunden vor der zweiten waren Parterre und Logen ausverkauft. Ich füge hinzu, dass die Holländer mit den hier angesessenen Deutschen wetteifern, um den Künstlern den hiesigen Aufenthalt angenehm zu machen. Was hier die Kunst übt oder liebt, das öffnet unseren Landsleuten in der zuvorkommendsten Weise das Haus. „Wie liebenswürdig", hörte ich von einem der Sänger sagen, „können die Holländer sein, wenn sie aufthauen!" In der That, sie thauen auf. Herr v. B., das Haupt der Theater-Commission, gab seinen Schutzbefohlenen eine Abend-Gesellschaft, in der jede Prima Donna und jeder Primo Uomo an einem Tempel die bildliche Darstellung der Rolle vorfand, in der er bis jetzt am meisten geglänzt hatte. Aber nicht allein die bekannten Freunde und Gönner der Musik, denen längst der Künstler das: *O et praesidium et dulce decus meum!* zurufen konnte, zeigen ihre Gastfreundschaft; auch Rheder, die bis jetzt nur mit der „Neuen Rotterdamer Zeitung" in der Tasche in die Oper gegangen waren, die keine Musik hören mochten als den Geschützdonner ihrer einlaufenden Klipper, entreissen sich ihren Träumen von Palmöl und Elephantenzähnen, um den Grössen der deutschen Bühne an Bord ihrer Ostindienfahrer ein Fest zu geben.

Wenn unsere Landsleute an jedem Mittwoch und Freitag vor vollem Hause singen, so fehlt es ihnen dabei nicht an Concurrenz. Jeden zweiten Dinstag kommt die französische Oper aus dem Haag herüber, die freilich nicht viel mehr taugt, seitdem die königliche Unterstützung so mager zufliesst, und der es geht, wie den meisten Bühnen zweiten Ranges: sie hat vielleicht einen guten Tenor oder eine brillante Coloratursängerin, aber sie hat kein Ganzes. Dann spielen hier noch alle Samstage zwei holländische Gesellschaften, welche ebenfalls die Eisenbahn aus Amsterdam und dem Haag herführt. Nehmen Sie dazu die hohen Eintritts-Preise (Parterre 27½ Sgr., erste Loge 1 Thlr. 22½ Sgr.), berücksichtigen Sie, dass die Holländer nicht gerade vergnügungssüchtig sind, dass die Kaufleute hier in Rotterdam, im Gegensatz zu der vernünftigen londoner Praxis der Hauptstadt, an einem Luxus von späten Comptoirstunden laboriren, so werden Sie nicht sagen können, dass die Triumphe der deutschen Oper so billig sind, wie die Kreuzzeitung es von Garibaldi's Lorbern behauptet. Und wenn Sie gesehen hätten, wie es im „Fidelio" so unheimlich voll im Parterre wurde, dass Manche sich hinausretteten, um stehend, ihrer drei und vier, den Hintergrund jeder Loge unsicher zu machen; wenn Sie gehört hätten, wie athemlos gespannt diese Menge der grossen Leonoren-Ouverture lauschte, und welch ein Beifallssturm am Schlusse derselben unserem braven Capellmeister, Herrn Scraup aus Prag, drei Verbeugungen kostete, so würden Sie die Holländer weder für so unerwärmbar nüchtern, noch für so unempfänglich für das Schöne halten, wie sie oft verschrieen sind.

Freilich wohl, wen die schöne Stimme der Frau Kainz, oder das leidenschaftliche Spiel der Frau Bertram-Mayer nicht aufzuthauen vermöchte, der sollte nur nach Spitzbergen unter die Eisklumpen auswandern. Frau Kainz besitzt ein Organ von solcher Klangfarbe, dass in Deutschland nicht viele Sängerinnen ihr gleichkommen dürften. (?) Und diese Stimme ist durch den jahrelangen Fleiss in einer strengen Schule zur grössten Gleichmässigkeit ausgebildet. Dabei ist Frau Kainz eine wohlthuende Erscheinung. Ihre ruhig heitere, etwas schalkhafte Anmuth bei einer vollen, blühenden Gestalt macht sie zu Rollen wie Susanna und Martha vorzüglich geeignet. Aber in eben dieser Ruhe liegt ihre Schwäche. Den Frieden dieser Züge regt niemals der Sturm der Leidenschaft auf. Ohne Leidenschaft aber gibt es kein Drama. Hier nun tritt Frau Bertram-Mayer in ihre Rechte. Ihre Stimme, von seltenem Umfange, ist weniger wohllautend als die der Frau Kainz, und ihr würde der freundliche Rath zu geben sein, die Uebergänge ihrer Register durch fortgesetzte Uebung vollkommener zu verschmelzen. Ihre Alt-Töne würden auch dann noch kräftig sein, wenn sie zuweilen weniger darauf drückte. Aber ihr bewegliches Gesicht, ihr lebhafter, mannigfaltig abgestufter Ausdruck und das Feuer ihres Spiels machen sie zu der ersten dramatischen Sängerin unserer Bühne. Besonders gelingen ihr die leidenschaftlichen Augenblicke. In Rollen wie Fidelio und Norma hat sie bisher am meisten geglänzt, während Susanna, Martha, kurz, die *haute comédie* in der Oper, das Gebiet bezeichnen, auf dem Frau Kainz unbestrittene Herrschaft übt, indem Frau Bertram als Soubrette zu stark aufträgt. Dagegen müssen wir Frau Kainz bitten, sich Rollen wie Leonore in Stradella vollends dadurch zu erobern, dass sie den Ruhm Roma's begeisterter verkündet, so wie es einer Italiänerin und Sängerbraut ziemt. Wir können ihr kaum verzeihen, dass sie sich in dieser Rolle so viel um das Schicksal ihres rothseidenen Schleppkleides kümmerte, wenn wir auch gern gestehen, dass sie nichts so gut kleidet, wie diese venetianische Tracht.

Der erste Tenor, Adolf Grimminger, vor Kurzem in Wien thätig, besitzt eine Stimme, über deren Vorzüge und Mängel *adhuc sub iudice lis est.* Wir beschränken uns auf die Hervorhebung dessen, was unbestritten scheint. Herr Grimminger besitzt in einigen Lagen eine ausserordentliche Kraft und Fülle des Tones, und diesem Tone fehlt es nicht an Schönheit und Metall. Er muss sich nur, namentlich im Zusammenspiel mit Anderen, hüten, diese Eigenschaft, die am rechten Orte gewaltige Wirkung thut,

zu missbrauchen. Höchst vortheilhaft zeichnet ihn das Streben aus, seine Rollen zu durchgründen, ihrer Bedeutung und ihren Feinheiten gerecht zu werden. Er ist ein denkender Künstler von einer Bildung, die unter seinen Standesgenossen nicht eben gewöhnlich ist. Wo wir seine Auffassung nicht billigen konnten, auch da waren wir überzeugt, dass er Gründe für dieselbe hatte. Sein Spiel aber ist einer gründlichen Reform zu unterwerfen. Mit Zügen ausgestattet, die an sich interessiren, brauchte er z. B. als Florestan das Mienenspiel nicht so stark aufzutragen. Er soll der Gefangene sein und ist nur ein Schauspieler. Noch schlimmer steht es mit den Gesten. Bis an ihr Ende, meinte Lessing, lernen die meisten Acteurs nicht, einfach und natürlich sein; immer agiren sie wie Mädchen von fünfzehn Jahren. Herr Grimminger beherzigt Hamlet's Rath nicht genug: „*Nor do not saw the air too much!*" — Herr Grimminger erlaube uns auch, ihm schliesslich zu bemerken, dass er viel zu oft mit der Stimme vibrirt.

Das Spiel des Herrn Dalle Aste, des ersten Basssängers, gefällt uns besser. Seine Geberden sind sparsam, leicht, angemessen; er telegraphirt nie. Er ist in jeder Rolle ein Anderer gewesen, und in jeder, wenn wir die Banditen-Rolle in Stradella ausnehmen, hat er mehr als befriedigt, ja, als Leporello, Figaro, Plumkett Alles bezaubert. Eine echte Theater-Figur: schlank, geschmeidig, alle Bewegungen leicht und selbst die komischen anmuthig. Als Marcel hätte er im Hugenotten-Liede mehr Feuer haben müssen. Grosse Tiefe zeichnet seine Bassstimme nicht aus, aber die Klangfarbe ist schön. Herr Dalle Aste macht desshalb einen so wohlthuenden Eindruck, weil er auf der Bühne in seinem Element ist, wie der Fisch im Wasser. Weil es ihm aber da zu wohl wird, so liess er sich ein paar Mal zu Spässen hinreissen, die eines gediegenen und feinen Künstlers, wie er ist, durchaus unwürdig sind, und die bei Pseudo-Frascati oder auf einem *Théâtre des Boulevards* besser gefallen haben würden, als in Mozart's „Don Juan".

Im Ganzen genommen, verdienen Beide den Namen Künstler. Beide haben einen hohen Begriff von ihrer Kunst, Beide streben ihrem Ziele eifrig nach und werden dabei von reichen Kräften unterstützt. Was nun aber Herr Dalle Aste erreicht hat, scheint uns die Leistungen des Herrn Grimminger an vollendeter Form zu übertreffen. Dies ist diesem, dem jüngeren Manne, kein Tadel, und mehr als der seichte Beifall der Menge muss es ihm gelten, wenn ihm eine vorsichtig abgewogene Anerkennung mit Freimuth zu Theil wird. Seine Intentionen sind lobenswerth, er sucht in den Kern der Charaktere einzudringen, welche die dramatische Musik hinstellt, wie es einer wahrhaft künstlerischen Natur ziemt. Aber ein Anderes ist concipiren, ein Anderes ausführen. Auch dies gelingt ihm zuweilen herrlich; wir kennen kaum etwas Mächtigeres als sein: „In die Freiheit!" als Florestan. Aber es ist noch kein Ganzes. Eine so harmonische, künstlerisch beruhigte Gestalt wie Dalle Aste's Figaro hat er uns bisher nicht vorgeführt. Er denke über sein Spiel nach! Bei seiner reichen Begabung wird er in der eigenen Brust und an grossen Mustern finden, was sein Spiel einfacher und natürlicher machen kann.

Ueberzeugt, dass mit dieser Kritik keiner der Betroffenen zufrieden sein wird, und eben desshalb in der angenehmen Hoffnung, im Ganzen Niemandem zu viel und zu wenig gethan zu haben, schliessen wir diese Skizze, doch nicht, ohne die Verdienste des Chor-Directors, Herrn Hempel, hervorgehoben zu haben, der nicht nur auf dem leipziger Conservatorium viel Theorie, sondern auch die nöthige Praxis sich angeeignet hat, um den Chor aus ziemlich cruden Elementen zu anerkennenswerthen Leistungen durch klugen Eifer heranzubilden. Jedenfalls bietet Herrn Seraup das Orchester ein lohnendes Feld für seine gediegene Thätigkeit.

Rotterdam, Anfangs November 1860. F. W.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 6. November 1860.

Das Programm des Concertes vom 6. d. Mts. haben wir bereits in der vorigen Nummer (46) mitgetheilt.

Eine willkommene Eröffnung war Cherubini's Ouverture zur Oper Faniska (vgl. in Nr. 43 den Aufsatz von A. Schindler über die Wiederaufnahme dieser Oper in Frankfurt am Main). Cherubini's Ouverturen haben sich fast alle auf den Concert-Programmen erhalten, obgleich die Opern selbst (Lodoiska, Faniska, Medea, Wasserträger, Abencerragen u. s. w.) von den Theater-Repertoiren so gut wie verschwunden sind. Ersteres ist ein gutes Zeichen für den mehr als bloss relativen Werth der Compositionen, welchen denn auch noch heutzutage jeder wahre Musikfreund anerkennt. Der Zuschnitt ist fast bei allen derselbe; auf eine charakteristische, in der Regel durch abgebrochene melodische Sätze höchst spannende Einleitung in langsamem Tempo folgt ein Allegro von regelmässiger Form, das sich durch lebendige Motive, hauptsächlich aber durch feine Instrumentirung und wirksame Steigerung auszeichnet. Die Ausführung der Faniska-Ouverture durch unser Orchester entsprach der Composition vollkommen; an eine Uebertreibung der Tempi ist bei F. Hiller's Gabe, in den Geist des jedesmaligen Werkes einzudringen und ihn entweder auf dem Clavier selbst wiederzugeben oder durch das Orchester wiedergeben zu lassen, nicht zu denken. Das Abhetzen ist stets nur Ausfluss von Mangel an Verständniss der Composition oder von einer musicalischen Blasirtheit, die, mag sie an noch so

grosse Namen sich knüpfen, immer mehr an das Handwerk als an die Kunst erinnert.

Nach der Ouverture wurde das *Laudate Dominum* für Sopran-Solo, Chor und Orchester von demselben Meister gegeben, ein schöner Hymnus im Stile Cherubini'scher Kirchen-Composition, welcher sich mehr an das Prächtige und Glänzende des katholischen Gottesdienstes und an das rein menschliche Gefühl hält, als an das Dogmatisch-Mystische und specifisch Kirchliche. Fräulein Julie Rothenberger von hier, eine Schülerin des Herrn E. Koch, sang das Solo recht artig; ihre Stimme zeichnet sich besonders durch eine rein intonirte, leicht ansprechende klare Höhe aus.

Chor und Orchester trugen ausserdem noch ein Gesangstück von M. Hauptmann: „Und Gottes Will' ist dennoch gut", vor, aus dem wir in der That nicht recht wissen, was wir machen sollen. Die musicalische Auffassung des Gedichtes, das denn doch ungeachtet einiger Zeilen, die eine Art von freudig zuversichtlichem Trotz aussprechen, immer ein religiöses Gedicht, ja, eine Art Kirchenlied bleibt, hat uns sehr befremdet; sie ist wenigstens wunderlich, und wir konnten uns auch bei wiederholtem Anhören nicht mit dieser Composition des hochverehrten Musikers befreunden.

Ueber G. Vierling's Ouverture zu Schiller's „Maria Stuart" verweisen wir auf unsere Beurtheilung derselben in Nr. 46 dieser Blätter. Die Ausführung war vortrefflich, was man in vollem Maasse auch von dem Vortrage der Sinfonie Nr. 3 in *A-moll* von F. Mendelssohn sagen kann, welche das Orchester mit weit mehr Präcision und Feinheit spielte, als die sämmtlichen Orchesterstücke im ersten Concerte. Das wurde uns aber auch jetzt wieder klar, dass die unmittelbare Aneinanderfügung aller Sätze einer Sinfonie und aller Musikstücke in Sonatenform keineswegs zu besserer Auffassung und zu verständigerem Genusse des Werkes beiträgt; sie verwirrt (namentlich den Dilettanten, d. h. also die grösste Hälfte des Publicums) und spannt ab und ermüdet, während die gute alte Drei- oder Viertheilung mit ihrer verschiedenen Bewegung und ihren Ruhepunkten in der Natur des Menschen begründet ist.

Was das Concert am 6. d. Mts. ganz vorzüglich anziehend machte, waren die Vorträge der Frau Szarvady-Clauss aus Paris. Seit Jahren hatte diese ausgezeichnete Clavierspielerin ihr deutsches Vaterland nicht wieder besucht, da sie nach einem wiederholten längeren Aufenthalte in London in Paris einen glücklichen Hausstand und eine neue Heimat gefunden. Aber ihr Andenken war überall nicht, am wenigsten bei uns hier, erloschen; wir freuten uns herzlich, sie wieder am Rheine zu begrüssen, und jetzt, nachdem wir sie gehört, sind wir stolz darauf, dass sie Köln gewählt hat, um hier zuerst einen neuen Siegeslauf in Deutschland zu beginnen. Denn sie hat sich zu einer vollendeten Künstlerin herangebildet und ist eine von den seltenen Erscheinungen, die eben so sehr durch die liebenswürdigste Anspruchslosigkeit als durch eine vollkommene, erstaunenswerthe Technik, geist- und phantasievolle Auffassung und echt künstlerischen Vortrag gediegener Musik nicht bloss eine vorübergehende Bewunderung hervorrufen, sondern magisch anziehen und dauernd fesseln. Sie spielte das Concert für Piano und Orchester in *Fis-moll* von F. Hiller, eine ausgezeichnet schöne Composition, in welcher durch die glänzende Hülle eigenthümlicher Phantasie überall ein Kern echter Claviermusik zum Vorschein kommt, die den genialen Schüler Hummel's verräth. Das Concert ist noch Manuscript und schon vor Jahren geschrieben, aber mit grossem Unrecht von dem Componisten stiefväterlich vernachlässigt, da es vielmehr eines seiner liebsten Kinder sein müsste; wir sind überzeugt, dass es nur zu erscheinen braucht, um von den Pianisten überall gespielt zu werden, denn es ist ein Musikstück, nach welchem alle gediegenen Spieler um die Wette greifen werden, da sie doch nicht immer Beethoven's *Es-dur-* und Mendelssohn's *G-moll*-Concert und Weber's Concertstück vortragen können.

Ausserdem spielte Frau Szarvady noch einige kleinere Stücke von Chopin; in allen ihren Vorträgen waltete der Zauber, den die Grazien nur ihren Lieblingen verleihen. Wir hoffen sie nach ihrer Rückkehr von Leipzig, wo sie in zwei auf einander folgenden Gewandhaus-Concerten ebenfalls ungeheuren Erfolg gehabt hat, wieder zu hören und werden auf die Charakteristik ihres Spiels zurückkommen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Dinstag den 13. d. Mts. fand die erste Soiree für Kammermusik im Hotel Disch Statt. Die Herren von Königslöw, Derckum, Grunwald und B. Breuer erfreuten die sehr zahlreiche Zuhörerschaft durch die treffliche Ausführung eines wunderlieblichen Quartetts (*F-dur*) von J. Haydn und des herrlichen Quartetts in *C-dur* Nr. 9 (mit dem genialen Andante) von Beethoven. Ausserdem trugen Herr Capellmeister Hiller und von Königslöw eine neue geistreiche Composition von Hiller mit bekannter Meisterschaft vor, eine Sonate für Pianoforte und Violine (*Allegro moderato, Burlesca vivace, Andante quasi Adagio e attacca il Molto vivace*).

Der junge ungarische Violin-Virtuose Auer ist hier anwesend und wird heute Abends in der musicalischen Gesellschaft spielen.

** **Elberfeld**, 9. November. Von den hiesigen Correspondenten der Musik-Zeitung scheint keiner unserem ersten Winter-Concerte beigewohnt zu haben, wie aus dem Schweigen dieses Blattes hervorzugehen scheint. Gestatten Sie daher, dass man diese Lücke ausfülle, damit das Fest, womit die Reihe der Winter-Concerte in unserem neuen Saale eröffnet wurde, nicht ohne Nachhall in einem weiteren Kreise bleibe. Und ein Fest war es wirklich, denn „Elias", das prächtige Werk Mendelssohn's, wurde aufgeführt. Ein öffentlicher Dank gebührt den Männern, welche die Mühe und auch die Opfer nicht scheuten, die Ausführung eines Werkes durchzusetzen, zu deren Erfolg sie sich alle — der Capellmeister Schornstein vor Allen — Glück wünschen dürfen. Chor und Orchester, Dilettanten und Künstler, Alles hat seinen Theil am Gelingen, besonders auch die vier Haupt-Solisten. Neben Fräulein Schreck aus Bonn, der vortrefflichen Altistin, sang Fräulein Adeline Büchner aus Köln die Sopran-Partie; neben Herrn Stepan, dem schon durch frühere Darstellungen des Elias bekannten Sänger, hatte Herr Dr. Rademacher aus Köln die Tenor-Partie übernommen. Einer von diesen Namen, der von Fräulein Büchner, ist neu. An das Interesse der Neuheit knüpft sich aber noch ein anderes, glücklicher Weise viel selteneres: das junge Mädchen ist blindgeboren; und nicht nur sang sie zum ersten Male in einem Concerte, sondern hatte noch obenein die Partie in sehr kurzer Zeit einstudiren müssen. Durch die schöne Ausführung derselben übertraf Fräulein Büchner alle Erwartungen, und Frau Dr. Rademacher-Tucsek, ihre Lehrerin, darf stolz sein auf eine solche Schülerin. Da wir in Einzelheiten nicht eingehen können, so erwähnen wir nur noch kurz, dass Stepan mit seiner kolossalen und doch wohlklingenden Stimme wie geschaffen

ist für den Elias; dass Rademacher mit seinen schön declamirten Recitativen ihm würdig zur Seite stand, und dass Fräulein Schreck sich auch hier, wie immer, als wahre, echte Künstlerin bewährte und durch ihre weichen, vollen Töne alle Herzen ergriff. — Wären doch solche Genüsse nicht so selten für uns!

Frankfurt a. M. Das Concert des Herrn Max Wolff hat nicht nur einem grösseren Auditorium, sondern auch dem engeren Kreise der Kunstkenner Genüge geleistet. Es wurde eröffnet mit einem bereits im vorigen Jahre sehr beifällig aufgenommenen Nonett unseres Mitbürgers und geschätzten Musiklehrers, des Herrn J. C. Hauff. Der erste Satz hat durch Weglassung der früheren Wiederholungen einzelner Stellen an Effect gewonnen, das Adagio hat durch seinen edeln und seelenvollen Ausdruck ergreifend gewirkt, wie die beiden letzten Sätze durch ihre frische, heitere und lebensvolle Haltung. Von Kennern wie von Musikfreunden ist dem gehaltvollen Werke die freundlichste Aufnahme geworden, und zweifeln wir nicht, dass es auch in weiteren Kreisen der Musikwelt Eingang finden wird. Die Aufführung des genannten Nonetts durch gediegene Künstlerkräfte und den Concertgeber liess nichts zu wünschen übrig. — Herr Max Wolff hat den gewonnenen Ruf gerechtfertigt, indem er sich in verschiedenartigen Compositionen als ein vorzüglicher Violinspieler bewährte. Wie er die Romanze für die Violine von Beethoven in *G-dur* mit Wärme und Innigkeit vortrug, so bewältigte er die bedeutenden technischen Schwierigkeiten in dem Concerte von Mendelssohn und der Ciaccona von Bach in einer Weise, welche die Virtuosität auf seinem Instrumente allseitig bekundete und sich der beifälligsten Aufnahme zu erfreuen hatte. Diese erreichte ihren Höhepunkt beim Vortrage des „Carneval von Venedig" von Paganini und Ernst. (Did.)

♮ **Regensburg,** 26. October. Diese Zeilen schreibe ich unter dem Eindrucke zweier grösseren Tonwerke: 1) Psalm 24, 2) Die letzten Worte des Herrn, von L. Spohr, welche ein musicalischer Privat-Verein gestern im kleinen Saale des „neuen Hauses" vor einem gewählten Publicum producirte. Da ich schon im vorigen Jahre zwei Mal Gelegenheit hatte, von diesem Vereine Ihnen das Erfreulichste und Löblichste zu berichten, so will ich nur den Wunsch aussprechen, es möchten die Bemühungen der Mitglieder, welche die wenige Zeit, die ihnen Beruf und Stellung übrig lassen, so schön zur Hebung und Veredlung des leider mehr und mehr verfallenden Geschmackes verwenden, den einzig möglichen Dank ärnten: freudige Anerkennung von Seiten des Publicums und thätiges Zusammenwirken aller Musikkräfte. Man klagt so oft, dass höhere Musik nicht zu hören sei; das Vorstehende ist Beweis, dass zu dieser Klage hier wenigstens kein Grund ist.

Joachim und Frau Clara Schumann haben ihre zweite und dritte Soiree in Dresden mit grösstem Beifall gegeben.

Die Stradivari-Geige, welche Spohr seit fast einem halben Jahrhundert gespielt hat, soll, wie es heisst, von der Familie jetzt verkauft werden.

Nach schwedischen Blättern hat Ole Bull eine neue Kunstreise, zunächst nach Deutschland, angetreten.

Hamburg. Durch sein grosses Concert am 6. November im Wörmer'schen Saale hat sich Herr Wilhelm Langhans in die hiesigen künstlerischen Kreise, zu denen er als geborener Hamburger und neuerdings auch durch seinen Aufenthalt in unserer Stadt gehört, auf die vortheilhafteste Weise eingeführt. Seine Symphonie ist ein trefflich gearbeitetes Werk, das in jedem Zuge den künstlerischen Geschmack und das gewissenhafte Studium des echten Musikers offenbart. In dem Violin-Concert eigener Composition entfaltete Herr Langhans vorher eine durchgebildete Virtuosität auf seinem Instrumente, die sich durch eleganten Ton und gefühlvollen Vortrag auszeichnet. Mit Vergnügen haben wir, was die übrigen Nummern des interessanten Abends betrifft, von dem Wiederauftreten der Frau Louise Langhans, geb. Japha, als Pianistin zu berichten. Die Fertigkeit dieser Dame ist eine vollendete, und sie dient dem besten Verständniss der Classicität zum Dolmetscher.

Amsterdam. In der letzten General-Versammlung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden die Herren F. Coenen (Amsterdam), J. A. van Eyken (Elberfeld), G. Kastner (Paris) und R. Volkmann (Pesth) zu Verdienst-Ehren-Mitgliedern ernannt und die Herren Ch. Gounod (Paris) und Prof. O. Jahn (Bonn) zu correspondirenden Mitgliedern.

Paris. Der Kaiser Napoleon hat dem Componisten Felicien David ein Jahrgehalt von 2400 Francs bewilligt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 48. **KÖLN, 24. November 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Eine neue Uebersetzung des Textes zu Mozart's Don Juan.

Nachdem sich, bekanntlich schon von Gluck angeregt, die Ansicht Bahn gebrochen, die Oper als ein musicalisches Drama zu betrachten, hat man den Blick ausser auf die Composition, die in der guten alten italiänischen Zeit allein beachtet wurde, auch auf das Gedicht gewandt, und lässt den Verfassern des Textbuches Gerechtigkeit widerfahren. Dies ist denn auch bei Da Ponte, dem Dichter des Don Juan, der Fall gewesen, und trotz manchem, was man in seinem Buche anders wünschte, ist sein grosses Verdienst um Mozart's unsterbliche Kunstschöpfung zunächst durch Ulibischeff, dann durch C. T. A. Hoffmann (trotz seiner phantastischen, keineswegs richtig begründeten Auslegung), H. G. Hotho (Vorstudien für Leben und Kunst, Stuttgart, 1835), P. Scudo u. A. und zuletzt durch O. Jahn (Mozart, IV., S. 327 u. ff.) zu allgemeiner Anerkennung gekommen.

Um so mehr hat man in der neueren Zeit den Mangel einer guten deutschen Bearbeitung des italiänischen Urtextes gefühlt. O. Jahn sagt darüber (Bd. IV., S. 362): „Abgesehen von den Zusätzen der possenhaften komischen Scenen ist in allen gangbaren Bearbeitungen des gesungenen Textes nicht nur der leichte und heitere, oft treffende und nicht selten graziöse Charakter der italiänischen Verse verfehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik Widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt."

Der in den letzten Worten ausgesprochene Tadel ist der gewichtigste; denn in der That sind die Uebersetzungen an sehr vielen Stellen so beschaffen, dass sie der Musik einen wahren Schimpf anthun, und wer Mozart's charakteristische Musik nach dem herkömmlichen deutschen Texte beurtheilte, müsste ihn, ausserdem dass die Bedeutung der meisten Feinheiten und der genialen kleinen Malereien ganz verwischt wird, oft geradezu für unverständig und alles ästhetischen Sinnes bar halten. Einige Beispiele sollen weiter unten zum Beweise folgen.

Dass Rochlitzens Uebersetzung, die der bei Breitkopf gedruckten Partitur und vielen Clavier-Auszügen untergelegt ist, zu ihrer Zeit ihr Verdienst hatte, haben wir früher in diesen Blättern anerkannt, und auch Jahn äussert, dass sie sich vor den anderen vortheilhaft auszeichnete, aber dennoch von keinem der oben gerügten Mängel freizusprechen sei, womit wir vollkommen übereinstimmen.

Ueber neuere Bestrebungen in Bezug auf denselben Gegenstand bemerkt er S. 362:

„Kugler, der die schwachen Seiten der früheren Uebersetzungen und die Erfordernisse einer guten einsichtig bespricht, zeigt durch die von ihm mitgetheilten eigenen Versuche, wie schwer die Lösung der Aufgabe sei (Argo, 1854, S. 353 u. ff.).

„Die neueste Bearbeitung von W. Viol (Breslau, 1858) zeigt zwar in mancher Hinsicht einen erfreulichen Fortschritt, entspricht aber auch noch keineswegs allen Anforderungen."

A. von Wolzogen spricht sich in den wiener Recensionen, 1859, Nr. 28, in dem Aufsatze, „Die Rettung des classischen Repertoires", ebenfalls dahin aus, dass die trivialen Texte unserer classischen Opern einer längst ersehnten einsichtsvollen Revision zu unterwerfen seien. „Für den Don Juan, der bis jetzt auf dem deutschen Theater von allen Opern am schlechtesten weggekommen, ist eine solche Textsäuberung neuerdings wieder von Dr. Viol in Breslau mit vielem Fleiss versucht worden, und wenn der rechte Ton in dieser Arbeit noch nicht überall getroffen sein dürfte, so ist doch der Geist, der den Verfasser geleitet hat, ganz derjenige, wie wir ihn zu solch wahrhaft verdienstlichem Geschäfte*) erheischen. Möchten

*) Man sieht aus den Ausdrücken: „verdienstlich" und „Geschäft",

nur immer mehr ernste Kunstfreunde sich auf dieses bisher so arg verwahrlos'te Feld werfen" u. s. w.

In seinem Schriftchen: „Ueber die scenische Darstellung des Don Giovanni" u. s. w. (Breslau, 1860), äussert derselbe Verfasser: „Doch lässt auch Viol's Bearbeitung noch Manches zu wünschen übrig, indem sie einestheils den Sinn des italiänischen Originals noch nicht völlig durchdringt und öfters ohne Noth verändert, anderentheils gesanglich nicht ganz genügt und auch die letzte Feile an der Form des poetischen Ausdrucks manchmal vermissen lässt." — Als beweisende Beispiele führt von Wolzogen S. 71 u. ff. eine Reihe von Stellen an, die sich noch sehr verlängern liesse.

In unserer Zeitschrift liessen wir schon in Nr. 50 vom 11. December 1858 zwei Proben einer neuen Uebersetzung (Don Juan's *Fin ch' han dal vino* und den Schluss des Finales des ersten Actes) abdrucken. Es scheint, dass sie sowohl Herrn Prof. O. Jahn als Herrn von Wolzogen unbekannt geblieben sind. Jetzt ist die ganze Bearbeitung in einem neuen Clavier-Auszuge erschienen:

Don Juan, Oper in zwei Acten von Da Ponte und W. A. Mozart. Clavier-Auszug mit dem italiänischen Original-Texte und neuer Uebertragung ins Deutsche von Prof. L. Bischoff. Bonn, bei N. Simrock. Kl. Fol. Preis 10 Fr. netto.

Ich hielt es für nöthig, dem Clavier-Auszug folgendes Vorwort vordrucken zu lassen:

„Der Versuch einer neuen deutschen Uebersetzung des Don Juan von Da Ponte zu Mozart's Musik bedarf wohl kaum einer Rechtfertigung.

„Die leitenden Grundsätze dabei waren:

„1. Treue, poetische gegen Da Ponte, musicalische gegen Mozart. Hauptziel: Vereinigung beider.

„2. Fluss und Sangbarkeit der Sprache. Zusammenfallen des sprachlichen und musicalischen Accents, fortwährende Berücksichtigung des Sängers, hauptsächlich durch die Anwendung der Vocale a und e auf hohe oder sonst bedeutende Noten.

„3. Beibehaltung der metrischen Form und des Reims, zwar in freier Behandlung, doch so, dass sie nur da aufgegeben werden, wo sie mit dem Grundsatze Nr. 1 in Widerstreit kamen.

„Das beste Mittel, dem neuen Texte Eingang zu verschaffen, schien mir die Herausgabe eines neuen Clavier-Auszugs, wozu die Verlagshandlung sehr bereitwillig die Hand bot. Dadurch sind die Herren Theater-Capellmeister und Regisseurs der Mühe überhoben, den neuen Text unterzulegen, und brauchen nur die Partieen ausschreiben zu lassen. Allen Kunstfreunden aber wird die Möglichkeit geboten, Mozart's Musik nach den wirklichen Intentionen des Meisters zu würdigen.

„In den Clavier-Auszug ist aus neueren Hülfsmitteln (O. Jahn u. s. w.) aufgenommen, was als wirkliche Berichtigung oder Vervollständigung erschien.

„Möge die Liebe und Mühe, die ich dem Versuche der Lösung einer sehr schwierigen Aufgabe gewidmet habe, wohlwollende Anerkennung finden und einiger Maassen dazu beitragen, das grösste Meisterwerk der dramatischen Musik auf den deutschen Bühnen in würdiger Gestalt herzustellen*).

„Köln, im September 1860.

„Prof. L. Bischoff."

In diesem Clavier-Auszug liegt nun einem jeden, der sich für die wahre Gestalt von Mozart's Don Juan interessirt, dem Musiker, dem Dilettanten und dem Sprachkenner, auf die anschaulichste Weise alles vor, was zu einer genauen Beurtheilung des Geleisteten, wie sie der Verfasser wünscht, nothwendig ist. Die Musiknote des Gesanges, das italiänische, das deutsche Wort — diese drei Haupt-Factoren der charakteristischen Wirkung der Composition stehen unter einander. Ich erlaube mir nur, die in dem Vorworte kurz angegebenen Grundsätze, denen ich streng gefolgt bin, noch etwas ausführlicher zu erläutern.

Es kann keine Frage sein, dass bei einer Uebersetzung aus einer fremden Sprache das erste Erforderniss das richtige Verständniss des Originals ist. Den richtigen Sinn des Textes wiederzugeben, war also auch hier das erste Ziel. Leider hat das Publicum gar keine Ahnung davon, wie arg derselbe bisher entstellt worden ist!

Gleich zu Anfang ist in der ersten Phrase Don Juan's das, worauf die ganze Handlung des ersten Actes beruht: „*Chi son io, tu non saprai!*" („Wer ich sei, erfährst du nicht!") in keinem deutschen Texte zu lesen. Sein nobles Benehmen gegen den Gouverneur: *Va, non mi degno di pugnar teco!* („Unwürdig wär' es, mit dir zu fechten!")

wie sehr auch die nobelsten Kunstfreunde und Aesthetiker noch in einer gewissen Geringschätzung der Opern-Text-Verfasser und Text-Bearbeiter befangen sind. Wir haben immer geglaubt, dass Gries, Streckfuss und andere Uebersetzer italiänischer Poesie, ohne dichterische Anlagen das „Geschäft" der Uebersetzung keineswegs übernommen, geschweige denn gut ausgeführt haben würden. Warum soll denn nun die poetische Uebersetzung eines Operngedichtes, bei welcher noch die neue unendliche Schwierigkeit der Anschmiegung der Uebertragung an die gegebene Musik hinzukommt, nur als ein Geschäft betrachtet werden?

*) „Für die Bühnen-Directionen, welche die Oper mit den Recitativen geben wollen, sind Abschriften der Uebersetzung der Recitative vom Verfasser zu beziehen. Wenigstens wäre zu wünschen, dass diese Uebersetzung des Original-Textes der Recitative auch da benutzt würde, wo man den Dialog vorzieht."

ist in Hohn verwandelt, wenn man ihn sagen lässt: „Wie, grauer Alter! noch so verwegen?" oder auch: „Nein! überlegen bin ich dir, Alter!" (Viol) — und nun gar: *Attendi, se vuoi morir!* mit: „Bald soll dir dein Trotz vergeh'n!" (Rochlitz und Viol) wiedergegeben.

Im Recitativ von Nr. 2 (Duett, *D-moll*) ruft Ottavio den Dienern zu: „Eilt zu Hülfe!" und zugleich: „Verlasst sie nicht!" — wesshalb denn auch in der Regel die armen Leute nicht wissen, was sie thun sollen. Nachher lassen Rochlitz und Viol ihn „bei seiner Ehre" schwören, anstatt „bei Deinen Augen" (*agli occhi tuoi*) — welche Stelle ich besonders desshalb anführe, weil sie zeigt, dass ich den Text nicht habe verbessern oder verschönern wollen, sondern nur treu wiedergeben. *Vammi ondeggiando il cor* („Woget auf und ab mein Herz"), worauf Mozart die schöne malende Achtelfigur geschrieben hat, wird bei Rochlitz zu: „sonst unterliegt unser gebeugtes Herz", bei Viol: „Die Centnerlast der Leiden beuget das schwache Herz!"

Als in Nr. 3 Don Juan Elvira erkennt, ruft im darauf folgenden Recitativ Leporello aus: *O bella! Donna Elvira!* Das heisst aber nicht: „O schönste Donna Elvira!" (Viol) sondern: „O köstlich!" so viel als: „Das ist eine schöne Geschichte!" was natürlich Leporello wie alles Folgende bei Seite spricht. — Gehen wir nun zu Nr. 4 (Leporello's Arie) über, so hat Rochlitz bei dieser Nummer einen wahren Frevel an Mozart begangen, am tollsten, wo er *la costanza* mit „disputiren" und *la dolcezza* mit „kritisiren" vertauscht! Aber auch Kugler (dessen Uebersetzung Viol aufgenommen) gibt eben diese Stelle sprachlich und musicalisch ganz falsch wieder: „Bei den Braunen ist der Schimmer Schwarzer Augen sein Behagen." Dergleichen Fehler, wobei die sprachliche Phrase zum totalen Gegentheil der musicalischen wird, wie hier (zwischen „Schimmer" und „schwarzer Augen"), sind bei allen zu wenig musicalischen Uebersetzern sehr häufig. Die Bedeutung der prächtigen Steigerung bis zur Fermate auf *d* hin (auf die Worte: *è la grande maëstosa*) und die köstliche Spielerei auf das folgende: *la piccina è ognor vezzosa*, gehen auf widrige Weise verloren durch Rochlitz's: „Und dann Jede Preis zu geben, Das ist sein verdammtes Leben!!" und Kugler's: „Grosse sind ihm angemessen (darauf die Fermate!), Ohn' die Kleinen zu vergessen." Von der schalkhaften, ja, boshaften Anspielung in Leporello's Schlussworten: *pur che porti la gonella, Voi sapete quel che fà*, hat keine Uebersetzung auch nur eine Ahnung. Bei diesem Schlusse musste man das halb schlaue, halb vertrauliche Auge von Lablache-Leporello sehen! Und wie köstlich hat Mozart diese Ironie componirt, erst durch die abgebrochenen Noten mit Pausen: *Voi - - sapete - - quel - che - fà*, und dann durch den aufsteigenden Dreiklang, mit welchem sich Don Juan's Doppelgänger von gemeinerem Stoff empfiehlt.

Ich bin bei dieser Arie ins Einzelne gegangen, um allen, die sich nicht in ähnlichen Arbeiten versucht haben, an Einem Beispiele zu zeigen, welche doppelte und dreifache Rücksichten ein gewissenhafter Bearbeiter der Texte zu Mozart's Opern (denn bei Rossini, Bellini u. s. w. geht es freilich leichter!) zu nehmen und welche Schwierigkeiten er zu überwinden hat. Weit entfernt von dem Wahne, etwas ganz Genügendes geleistet zu haben, gebe ich den neuen Text zu der zweiten Hälfte der Arie und theile die melodischen Phrasen durch Striche ab, als Probe des Strebens, mit welchem die ganze Arbeit gemacht ist.

Nella bionda | *egli ha l'usanza* |
An der Blonden lobt er gerne
Di lodarla | *la gentilezza,* |
Blauer Augen milde Sterne;
Nella bruna | *la costanza,* |
An der Braunen, dass sie standhaft,
Nella bianca | *la dolcezza.* |
An der Blassen sanfte Zartheit.
Vuol d'inverno la grossetta
Selbst die Schlanken und die Breiten
Vuol d'estate la magrotta. |
Wählt er nach den Jahreszeiten.
È la grande | *maëstosa,* |
Ist die Grosse majestätisch,
La piccina (: la piccina :) è ognor vezzosa.
Ist die Kleine (: ja, die Kleine :) reizend poetisch.
Delle vecchie | *fà conquista,* |
Ins Register | einzuschalten,
Pel piacer | *di porle in lista.* |
Nimmt zum Scherz er auch die Alten.
Sua passion predominante |
Doch am feurigsten erglühte
È la giovin principiante. |
Stets er für die Jugendblüthe.
Non si picca, se sia ricca,
Reich und arm und schön und hässlich,
Si sia brutta, se sia bella, |
Roth von Wangen oder blässlich,
Se sia ricca, brutta, se sia bella: |
Jede, jede, jed' ist ihm willkommen:
Pur che porti la gonella, |
Trägt sie nur ein Faltenkleid,
Voi | *sapete* | *quel* | *che fà!*
Nun — so wissen — Sie — Bescheid!

Die Arbeiten meiner Vorgänger auf dieselbe Weise, wie bei diesen vier Nummern geschehen, durchzugehen,

würde gar zu viel Raum fordern. Zum Vergleich mit ihnen nur noch ein paar Proben.

Quartett Nr. 10.

Elvira. Glaube, o Arme, glaube nicht,
Was ruchlos er bejaht;
Mich schon verrieth der Bösewicht,
Dein wartet auch Verrath.
Anna. Ott. Himmel! sieh, welch ein edles Bild,
Voll milder Majestät;
Wie aus dem Aug' die Thräne quillt,
Wie sie um Mitleid fleht!
Don Juan. Das arme gute Mädchen!
Sie ist nicht recht bei Sinnen —
O Freunde, geht von hinnen u. s. w. u. s. w.
Elvira. Deine Hoffnung ist vergebens,
Ich verachte klugen Rath*):
Mag denn alle Welt erfahren
Meine Schmach und deine That!

In dem grossen Recitativ der Donna Anna (Nr. 11) sind die ominösen Worte des Ottavio: „Himmel! doch weiter!" in: „Schrecklich! Vollende!" — und in seiner Buchbinder-Arie ist der „Einhand der Freundschaft" nach dem Italiänischen wörtlich in: „Aus ihrem Frieden fliesset der meine", verwandelt worden. — In Don Juan's sprudelnder *B-dur*-Arie gibt Viol zu der genialen Wendung der Melodie, welche ins erste Motiv zurückführt, statt der Worte: *„Ed io frattanto dall altro canto con questa e quella vò amoreggiar"*, unbegreiflicher Weise Folgendes:

„Heimlich ins Stübchen
Lock' ich mein Liebchen,
Dann im Gedränge
Husch, husch, herbei!"

— das doch zu der Musik wie die Faust aufs Auge passt! Da ist denn das plumpe „Trotz Weh' und Ach ins Schlafgemach" von Rochlitz wenigstens musicalisch richtiger. Jetzt heisst es:

Ich unterdessen,
Nicht zu vergessen!
Lehre bei Seite
Manche, was Liebe,
Was Liebe sei.

Don Juan's Intrada im Finale des ersten Actes lautet:

Auf! erheitert euch beim Feste!
Alle seid ihr meine Gäste!
Froher Sinn und Wein der beste,
Das soll heut die Losung sein!
Jetzt zum Tanz im hellen Saale,
Dann zum reich besetzten Mahle,
Wo die schäumenden Pocale
Herz und Sinne bass erfreu'n!

Doch ich muss abbrechen, um noch einiges Andere über die neue Ausgabe zu bemerken.

*) Viol: Hoff' es nimmer, du Verräther!
Den Verstand hab' ich verloren u. s. w.
Das wäre freilich dem Treulosen sehr willkommen, wenn sie das selbst sagte, was er die Anderen glauben machen will.

Eine der heikeligsten Stellen für den Uebersetzer ist der Eintritt des Comthurs im letzten Finale. Die Schwierigkeit liegt darin, dass in *„Don Giovanni"* — der Anrede, mit welcher der Geist beginnt — der Eigenname dreisylbig ist, während „Juan" wie „Johann" zweisylbig ist. Bei Rochlitz: „Nun, Don Juan!" ist das „Nun" ein Schusterfleck und die Accentuation von Juan (⏑ –) für uns Deutsche eben so anstössig, als „Jóhann". Andere haben: „Hör', o Don Juan!" wobei das „Hör'" beinahe noch ärger ist, als „nun". Viol's: „Jetzo bin ich, wie du gebeten, zu dem Gastmahl hier eingetreten!" richtet sich selbst und ist eine der am auffallendsten misslungenen Stellen seiner Uebersetzung. Dass der Namens-Aufruf nicht wegfallen darf, ist einleuchtend. Ich bin desshalb dem Italiänischen und der Musik wörtlich gefolgt:

Don Ju - an! Du hast mich zum Mah - le ein - ge - la - den.
Don Gio - van - ni! a ce - nar te - co m'invi - ta - sti.

Wer sich an der Pause nach „Du" stösst, der wird sich beruhigen, wenn der Sänger das *d* auf „du" etwa noch ein Achtel lang in den folgenden Tact hineintönen lässt. Für das gewaltige *„Pentiti!"* schien mir „Beuge dich!" treffender als das triviale „Bess're dich!"

Auf die Sangbarkeit ist in so hohem Grade Rücksicht genommen, dass wohl mit Recht behauptet werden darf, dass alle bisherigen Bearbeiter keine Vorstellung von einer derartigen Sorgfalt gehabt haben. Man sehe z. B. im Duett Nr. 2 „Rache" — „auf und ab" auf das hohe *g* und *a*; „ach" — „strafe" — „Verrath" — in Nr. 3; „bange — schlagen — Sehnen — heisse — Hass" in Nr. 4; in der Arie der Anna Nr. 12: „Schande" — „war" — „ach!" — „Vater" — „Wohlan! Rache verlang' ich!" — „es mahne dich Alles"; der Schluss von Don Juan's Arie: „Ha, mein Register wird ohne Frage morgen am Tage reicher an Zahl!" — Im ersten Finale: Anna (S. 92): „Gefahren seh' ich schweben"; in der Preghiera: „zur That mein wagend Herz!"; Elvira: „räche, gerechter Himmel, verrath'ner Liebe Schmerz"; Zerline: „Dein Verrath ist offenbar" — „Alles ist nun klar" — „Frevel ohne Zahl" — „Der herabgesandte Strahl" (S. 112). Im Sextett besonders am Schlusse: „bringt Verrath — eine neue Frevelthat"; im Duett vor der Statue auf Leporello's *e* nach dem „Ja" des Comthurs: „Starr sind meine Glieder"; endlich den ganzen Gesang des Comthurs.

Es lässt sich (vielleicht!) erwarten, dass die Widerspänstigkeit der Sänger, neue Texte zu lernen, durch die Einsicht in die bequemere Sangbarkeit gebrochen werde.

Den Reim halte ich bei einem Operngedichte, also auch bei einer Uebersetzung desselben, für nothwendig; eine gewisse Vollendung der Form, die man jetzt überall als genie-hemmend (!) gar zu gern abwirft, fordert jedes Kunstwerk, also auch das Operngedicht, wenn es auf diesen Namen Anspruch machen will. Der Reim ist mit den romanischen und germanischen Sprachen so verwachsen, dass er bei allem Lyrischen wesentlich ist; das Volksthümliche des Gleichklangs kann dem Volke durch eine metrische Form allein nicht ersetzt werden, fast eben so wenig, wie in der Musik die Melodie durch die declamatorische Psalmodie. Wenn Mozart selbst gegen die Reime eifert (O. Jahn, III., S. 86), so meint er, wie er ja auch ausdrücklich sagt, die „elenden“ Reime, diejenigen, die „des Reimens wegen“ gemacht werden und „dem Componisten seine ganze Idee verderben“. — Ich habe jedoch, auch hierin dem Originale Da Ponte's folgend, den Reim mit Freiheit behandelt, und an manchen Stellen, wie im Vorwort schon erwähnt, ihn höheren Rücksichten geopfert. Nichtssagende oder gar den Sinn entstellende, so wie widerhaarige und pedantische Reime wird man, wie ich glaube, nicht finden. Spielereien, wie die von Kugler bei Viol: „Winter“ und „darauf sinnt er“, „breit ist“ und „Kleid ist“, „Honig“ und „lohn' ich“, sind so anti-musicalisch wie möglich.

Wie weit es mir nun gelungen sei, bei so bindenden Fesseln, dem Tone, der Stimmung, der Farbe des Ausdrucks, welche das Italiänische hat und welche die jedesmalige Situation erfordert, nahe zu kommen, muss ich der Beurtheilung der Kenner und der Kunstfreunde anheimstellen.

An den Bühnen-Directionen wird es jetzt liegen, ob sich der hergebrachte ungenaue, häufig ganz falsche, meist sehr prosaische, oft unwürdige Text zu der göttlichen Musik Mozart's auf den deutschen Theatern verewigen soll oder nicht. Ich habe das Meinige für Mozart gethan und wenigstens einen Anfang zum Bessern gemacht.

Der Clavier-Auszug enthält alles, was Mozart für den Don Juan ursprünglich und nachträglich geschrieben hat; die Arien Masetto's „*Ho capito*“, Ottavio's „*Dalla sua pace*“, das vollständige Finale des zweiten Actes in *D-dur* stehen an ihren Stellen. Nur das komische Duett in *C-dur* zwischen Zerline und Leporello „*Per queste tue manine*“ ist im Anhang geblieben und mag auch, wie bisher, von der Bühne verbannt bleiben. — Aufgenommen sind die Berichtigungen, die O. Jahn aus der Partitur ausgezogen; allein das *b* im dreizehnten Tacte des Allegro's der Ouverture, so wie die vier Tacte im letzten Finale („*A torto di viltate*“ u. s. w.) zu streichen, habe ich nach wohl erwogener Sache unterlassen. Im dreizehnten und vierzehnten Tacte des Andante's der Ouverture findet man hier auch zum ersten Male in den Clavier-Auszug die charakteristische Bratschen-Figur aufgenommen.

L. B.

Aus Dresden.

[Nachträgliches über Weber's Denkmal.]

Am 11. October d. J. wurde die Statue C. M. von Weber's im Beisein höchster und hoher Herrschaften und vor einem zahlreich versammelten Publicum feierlich enthüllt. Das Arrangement zur Festlichkeit war ein sehr würdiges, obwohl in seiner Totalwirkung etwas beeinträchtigt durch consequentes Regenwetter. Trotzdem zeigte sich allgemeine Theilnahme und Enthusiasmus, namentlich auch an den beiden Fest-Vorstellungen im Theater: „Oberon“ und „Pretiosa“, welche, von den besten Kräften unterstützt, glänzend in Scene gingen. Ein längst gehegter Wunsch ist nun also erfüllt: den grossen Meister, dessen Name unsterblich geworden ist und dessen verdienstvolle Thätigkeit im Besonderen der dresdener Oper gewidmet war, hier in einem Denkmal verewigt zu sehen. Die Statue selbst wurde im Jahre 1858 von unserem berühmten Professor Rietschel modellirt und 1859 in dem gräflich Einsiedel'schen Hüttenwerke zu Lauchhammer gegossen; sie ist acht rheinische Fuss hoch; eben so hoch ist das Postament aus polirtem meissener Granit. Obwohl der Standort der Statue nicht vor der eigentlichen Fronte des Theatergebäudes ermöglicht werden konnte, ist er dennoch, wie zu erwarten war, in unmittelbare Nähe desselben versetzt worden. Die Oper war ja das Haupt-Element, die Krone der Weber'schen Tondichtungen. Auch die prächtigen Opern-Prologe, Ouverturen genannt, so wie herrliche Lieder und charakteristische Compositionen für Solo-Instrumente schmücken das unvergessliche Andenken seiner Kunst. In der Sinfonie und Quartettmusik fand der Meister nicht seine eigentliche Sphäre, obwohl er auch dafür interessante Studien hinterlassen. Die Sinfonie verhält sich zur Oper, wie Epos zum Drama; sie verlangt logisches Fortspinnen der Motive, so zu sagen thematische Beredsamkeit und Beschaulichkeit. Weber's Kunst-Naturel neigt aber weit mehr zum Ausstreuen und Aufleuchten der Gedanken, als zum ausführlichen Besprechen derselben; er schiesst Effecte ab, wie sicher treffende Pfeile. Seine Meisterschaft zeigt sich nicht bloss in Gefühlsmalerei, sondern auch in Charakterzeichnung, und besonders sind es diese Eigenschaften, in welchen sein dramatisches Genie wurzelt und worin er Mozart am nächsten gekommen ist. Niemand hat es nach diesen Beiden wieder so

verstanden, neben der grössten Deutlichkeit in Schilderung von Gefühlen und Situationen wirkliche musicalische Charaktere darzustellen (Sarastro oder der Mohr, Agathe oder Aennchen würden z. B. für einen Blinden lediglich und frappant an der Musik zu erkennen und zu unterscheiden sein). Eine der Haupt-Eigenthümlichkeiten Weber's liegt aber in dem Colorit, welches er zuerst selbstständig gebraucht und wodurch er die eigentliche Romantik für die Musik ausdrücken und heraufführen konnte. Diese Romantik, sich äussernd durch Klangfarbe in der Instrumentation oder durch Reiz der Harmonie, findet sich zwar schon bei den leuchtenden, unsterblichen Vorgängern, aber noch nicht in dem Grade ausgedrückt und noch nicht so individuel angewandt. Diese Romantik ist das *Clair-obscur*, die holde Dämmerstunde, worin Heldengestalten aus der Vergangenheit, Gebilde aus der Ferne uns nahe treten; eine Vermählung der Einbildungskraft mit der Natur, wo die Phantasie den Schein der Wirklichkeit annimmt. Weber's Romantik ist dieselbe ursprüngliche, gesunde, wie z. B. Uhland sie in seinen Dichtungen hat, schwungvoll und blühend, nicht weltschmerzlich und zerrissen, wie sie jetzt in den Gebilden der Neuzeit nur noch dem Namen nach umherspukt. Ganz wesentlich war für Weber hierin gewiss die Wahl seiner Operntexte; da diese entschieden romantisch waren, so hat sich seine Eigenthümlichkeit hieran noch vollständig entwickelt und genährt. Es ist überhaupt interessant, zu beobachten, wie neue Kunstrichtungen in der Poesie sich alsbald auch über die Musik ausbreiten, etwa in demselben Verhältnisse, wie dem aufgehenden Sonnenlichte die Sonnenwärme nachfolgt. Die Dichtkunst bereitet die Tonkunst gewisser Maassen vor; und für die romantische Richtung war Weber auserkoren, sie in das Reich der Töne zu übertragen. Was er hierin gezaubert, ist allbekannt und wird in ewiger Jugend blühen. Die meisten seiner Compositionen durchweht eine wahre Waldesfrische, ein köstlicher, gesunder Hauch in Melodieenschwung und Harmonieenreiz, der nie aufhören wird, zu befriedigen und zu entzücken.

Max Maria von Weber, der einzige noch lebende Sohn des Verewigten, gehört den höheren Staatsbeamten in Sachsen an und führt eine überaus gewandte, poetische Feder. Die Schilderungen seiner Reisen z. B., mit wissenschaftlichen und besonders technisch begründeten Beobachtungen versehen, sind dabei so originel, malend und brillant geschrieben, dass man hierin deutlich und mit Freuden die angeerbte Künstlernatur erkennt.

Louise Nitzsche, geb. Kindscher.

Ueber Zwischenspiele im Choral.

In dem Vorworte zu H. Lohmeyer's evangelischem Choralbuche heisst es in einer Anmerkung: „Unter den Organisten ist gegenwärtig der Grundsatz ziemlich verbreitet, dass man sich hinsichtlich der Zwischenspiele nach dem Texte des Liedes zu richten habe, und z. B. dann die Zwischenspiele weglassen müsse, wenn zwei Verszeilen dem Sinne nach genau verbunden seien, sonst aber nicht. Auch der Königliche Musik-Director und Schloss-Organist G. Flügel in Stettin hat diesem Grundsatze, wenn auch unter gewissen Einschränkungen, neuerdings das Wort geredet. Dieser Grundsatz widerstreitet aber der Tactmässigkeit des Chorals und muss schon um desswillen, abgesehen von anderen Gründen, verworfen werden.“ Hierauf habe ich Folgendes zu erwidern:

In meinem Aufsatze: „Was kann der Organist zur Hebung des Gottesdienstes thun?“ habe ich gesagt:

„Die Beachtung des Liedtextes ist von vielen Organisten sehr vernachlässigt worden und wird noch vernachlässigt, in so fern man im Liedtexte Zusammengehöriges ohne Grund trennt. (Man denke an den Missbrauch der Zwischenspiele.) Auf diesen Punkt ist mit um so grösserem Nachdruck aufmerksam zu machen, da gerade hierin mit die Ursache zu suchen sein dürfte, wesshalb in manchen Gemeinden ein so schläfriger, schleppender Gesang anzutreffen ist, der auch der freudigsten Weise Hemmschuhe anlegt und eine sonst in allen Theilen gehobene Festfeier gerade in dem wichtigen Theile des Gemeindegesanges beeinträchtigen muss.

„Es liegt in der Natur der Sache, dass man unausgesetzt dem Liedtexte nachgeht und bei Versen, wo der Sinn noch nicht ausgesprochen ist, keine Art von Zwischenspiel macht, sondern sofort die nächste Choralzeile anreiht. (Dass es im Tacte geschehen muss, versteht sich von selbst. Der Tact eines Gemeindegesanges wird übrigens nicht nach dem Tactstocke gemessen.)

„Wo hingegen natürliche Ruhepunkte eintreten (wenn mit dem Schlusse einer Choralzeile auch der Textsinn mit dem Verse abschliesst), ist eben so nöthig, dass der Organist die Zeit des Ruhepunktes möglichst einfach in der Weise ausfüllt, dass der Melodie-Ton als Oberstimme beibehalten wird, einmal, weil der Orgelton keinen regelmässig wiederkehrenden Stillstand verträgt, und dann, weil die Gemeinde Zeit zum Athemholen haben muss. Am Schlusse jeder Strophe ist ein Zwischenspiel von ausreichender Dauer erforderlich, damit die Gemeinde Zeit gewinnt, die nächste Strophe bequem zu überblicken.“

Dass diese meine Ansicht, die ich Niemandem nachgesprochen habe, unter den Organisten gegenwärtig als Grundsatz ziemlich verbreitet sein soll, ist mir ganz etwas Neues.

Die Tactmässigkeit des Chorals wird durch dieses Verfahren keineswegs unterbrochen, eben so wenig als innerhalb einer Choralzeile zwei oder drei Durchgangsnoten in den Mittelstimmen die Tactmässigkeit aufheben; vielmehr kann sie durch jene Ruhepunkte, die auch Herr Lohmeyer hin und wieder anbringt, unterbrochen werden, weil ihre Dauer ganz der Willkür der Organisten anheimgestellt bleibt. Im günstigsten Falle wird ein musicalischer Organist den Schluss-Accord einer Choralzeile tactmässig aushalten, und dieser stets wiederkehrende Stillstand widerstreitet der Natur der Orgel, wie jeder Organist weiss.

Wenn ferner Herr Lohmeyer in einer gegenüberstehenden Anmerkung sagt: „Es kann z. B. Jemand ein fertiger Orgelspieler, ja, ein Componist schwieriger Orgelstücke sein, ohne etwas von wahrhaft kirchlicher Musik zu verstehen", so ist das allerdings eben so möglich, als dass ein Rector auch etwas von Musik verstehen kann, was freilich oft schlimmer ist, als gar nichts. So viel steht aber fest, dass ein würdiger Organist, der nothwendig ein durchgebildeter Musiker sein muss, nicht gedacht werden kann, ohne nicht etwas, sondern recht viel von wahrhaft kirchlicher Musik zu verstehen.

Von dem musicalischen Geschmacke des Herrn Lohmeyer gibt folgende Stelle seines Vorwortes jedem musicalischen Menschen einen Begriff: „Am zweckmässigsten dürfte es sein, die Tasten während der Pause (im Choral, als ob es nur eine Pause gäbe!) nach und nach von oben an loszulassen, so dass zuletzt unmittelbar vor dem Eintritt des nächsten Accordes nur der Bass forttönt, oder auch umgekehrt, von unten nach oben, mit Festhaltung des Melodie-Tones." Wie sinnreich!

Man denke sich derartige Arpeggien durch acht Strophen, von denen jede doch mindestens vier Choralzeilen enthält, fortgesetzt: — ob das „wahrhaft kirchliche Musik" zu nennen ist!

Stettin, im November 1860.

Gustav Flügel.

Beethoven's Missa solemnis.

Aufgeführt im dritten Gesellschafts-Concerte im Gürzenich, Dinstag den 20. November.

Je seltener die grosse Messe in *D-dur* von Beethoven zur Aufführung gelangt, weil sie grosse Massen von Gesang- und Orchesterkräften und eine aussergewöhnliche Befähigung und Tüchtigkeit derselben verlangt, desto mehr ist jede Aufführung des gewaltigen Werkes eine That, welche der Kunstgeschichte angehört.

Desshalb war denn auch der Abend des 20. November ein wahrer Festtag, zu dem Künstler und Kunstfreunde von nah und fern in so grosser Anzahl herbeikamen, dass an zwei Tausend Personen den Saal und die Gallerieen füllten, um Zeugen zu sein, wie das erhabenste Tongebilde des Meisters einmal wieder aus der Gruft der Partitur ins Leben stieg, um ihn zu verherrlichen, der es aus der Tiefe seiner Seele hervorrief und alle Schätze der Kunstwissenschaft darüber ausschüttete.

Ja, aus der Tiefe seiner Seele! Schrieb er doch selbst mit eigener Hand über die erste Seite der Partitur in ungeheurem Folio-Format, die jetzt auf der Bibliothek zu Berlin als kostbare Reliquie verwahrt wird: „Vom Herzen kam es, zum Herzen möge es gehen!" — Aber freilich, ein Herz wie Beethoven's schlägt anders als das anderer Menschen, eine Seele wie die seinige trägt der Glaube auf anderen Schwingen zu Gott empor, als wie sie Millionen von Menschen gegeben und zur Gewohnheit geworden. In dieser Schöpfung des Genius verschwindet alles Kleine und in den Banden des Irdischen Befangene: nicht die stille Ergebung eines vereinsamten Herzens fleht hier um Trost und bekennt in Zerknirschung die Schuld: nein, die ganze Menschheit stürzt nieder auf die Kniee und schreit auf in der Angst des Herzens: „Herr, erbarme dich unser!" Die ganze Menschheit erhebt sich bei der Verkündigung des ewigen Heils und jubelt ihr *Gloria in excelsis Deo* empor zum Himmel — den ungemessenen Wiederhall fasst kein Tempel, von Menschenhand gebaut, die ganze Schöpfung Gottes ist ihr Dom!

Und gegen eine solche Verherrlichung des Glaubens durch die Kunst will man eifern? Soll die Kunst mit der Religion Hand in Hand gehen, so muss sie frei walten dürfen, so darf ihre Schöpferin, die Phantasie, nicht in Bande geschlagen werden. Man kann die Kunst nicht stückweise haben; entweder ganz oder gar nicht.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der junge Violinist Leopold Auer aus Ungarn hat in der letzten Versammlung der musicalischen Gesellschaft Spohr's Gesangscene und Bazzini's *Danse des Lutins* mit ganz entschiedenem und aussergewöhnlichem Erfolg vorgetragen. Ausserdem hat er in mehreren Privatkreisen Compositionen von Beethoven, Vieuxtemps, Leonard u. s. w. gespielt und überall den lebhaftesten Beifall geärntet, den sein sehr hervorragendes Virtuosen-Talent auch vollkommen verdient. Er wird am Montag den 26. d. Mts. im Hotel Disch eine Soiree geben, deren Besuch wir den Freunden des Violinspiels angelegentlich empfehlen.

Wien. Karl Binder, dessen Leichenbegängniss am 7. November unter zahlreicher Begleitung Statt fand, wurde in Wien den 29. November 1816 geboren, widmete sich frühzeitig der Musik und war einer der würdigsten Schüler des berühmten Ritter Ignaz v. Seyfried. Seit 1840 fungirte er an verschiedenen Bühnen unserer Residenz als Capellmeister, wo er sich als fleissiger und gewandter Opern-Dirigent bewährte und bedeutendes Compositions-Talent, insbesondere für das heitere Genre der Volksbühne, an den Tag legte, so dass viele seiner Lieder völlig volksthümlich wurden. Die Anzahl seiner Compositionen ist eine bedeutende, und namentlich die Ouverturen und Lieder verrathen ein ernstes Streben. Aber auch im parodistischen Genre lieferte er Treffliches; wir erinnern nur an die Tannhäuser-Parodie. Die Verdienste, die er sich um die Instrumentirung der Offenbach'schen Operetten erwarb, sind gebührend anerkannt worden.

Paris. In die Proben der Oper „König Barkuf" von Scribe und Jakob Offenbach war durch die Unpässlichkeit der Sängerin Mad. Ugalde eine Unterbrechung gekommen. Jetzt ist die Rolle dieser Dame dem Fräulein Saint-Urbain, einer jugendlichen Künstlerin, die zuerst an der italiänischen Oper mit grossem Beifall auftrat, übergeben, und die Oper wird Ende dieses Monats in Scene gehen.

An demselben Theater der *Opéra comique* haben die Proben einer anderen neuen Oper von den beiden Veteranen Scribe und Auber begonnen.

Im *Théâtre lyrique* kam Gluck's „Orpheus" am 5. d. Mts. zum ersten Male in dieser Saison wieder auf die Bühne; aber Madame Viardot überliess sich Uebertreibungen in Gesang und Spiel, die jedem Verehrer derselben peinlich und nur durch den Mangel an physischer Kraft, den ein Unwohlsein veranlasst haben mochte, zu erklären waren. Mademoiselle Girard sang den Amor schön, einfach und natürlich, sie überlud die Musik Gluck's mit keinen Verzierungen von eigener Erfindung.

Die Einnahme der pariser Theater betrug im Monat October 1,573,365 Fr. (in den kaiserlichen 453,344 Fr., in den anderen 97.,475 Fr.), über 200,000 Fr mehr, als im vorigen Jahre.

Der Text zu Weber's Freischütz ist zehn Mal übersetzt: ins Französische von Castil Blaze und von Emilien Pacini, ins Italiänische von Rossi, ins Englische von Cornwall Carry, ins Holländische von ?, ins Dänische von Oehlenschläger, ins Schwedische von Tegner, ins Russische von Satew, ins Böhmische von Stipanech, ins Polnische von Boguławski.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 49. **KÖLN, 1. December 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Beethoven's Missa solemnis.

Aufgeführt im dritten Gesellschafts-Concerte im Gürzenich, Dinstag den 20. November.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 48.)

Da dieses gewaltigste Werk unter allen Compositionen Beethoven's den Kunstfreunden und selbst vielen Musikern noch am wenigsten bekannt ist, auch von den Auslegern und Dolmetschern Beethoven'scher Werke gar nicht zum Thema ihrer Phantasieen und kunstphilosophischen Deutungen genommen worden ist — was freilich seine sehr guten Gründe hat —, wohl aber manche, zum Theil ganz unbegründete Vorurtheile der wahren Würdigung desselben entgegen stehen, so wollen wir der Betrachtung desselben einige Blätter widmen und zunächst nach den besten Quellen das Historische, was sich an die Messe in *D-dur* knüpft, zusammenstellen.

Beethoven's Verhältniss zum Erzherzoge Rudolf ist bekannt. Die Ernennung dieses erlauchten Schülers und Gönners des berühmten Meisters zum Cardinal und Erzbischof von Olmütz wurde zu Wien im Jahre 1818 bekannt; seine feierliche Einsetzung wurde auf den 9. März 1820 festgesetzt.

„Ohne irgend welche Aufforderung", sagt Schindler (Biographie, I., S. 269 ff.), „fasste Beethoven den Entschluss, zu dieser Feierlichkeit eine Messe zu schreiben, sich somit nach langen Jahren wieder dem Zweige seiner Kunst zuzuwenden, zu dem er sich — wie er oft geäussert — neben der Sinfonie am meisten hingezogen fühlte. Im Spätherbste von 1818 sah ich diese Partitur beginnen, nachdem so eben die Riesen-Sonate in *B-dur*, Op. 106, beendigt war. Den Sommer von 1819 verlebte unser Meister wieder in Mödling. Dort besuchte ich ihn häufig und sah die Messe fortschreiten, auch hörte ich ihn Zweifel äussern an der möglichen Beendigung des Werkes zum festgestellten Termin, weil jeder Satz unter der Hand eine viel grössere Ausdehnung gewonnen hatte, als es anfänglich im Plane gelegen. Als weiterer Grund des langsamen Fortschreitens dürfen noch die Vorgänge mit der Processsache am wiener Magistrate angenommen werden, die ihn so sehr präoccupirt hatten. Ende Octobers 1819 nach Wien zurückgekehrt, brachte er das *Credo* fertig mit, und zur Zeit, als der Erzherzog die Reise zur Installationsfeier nach Olmütz angetreten, war der Meister mit seiner Arbeit bis zum *Agnus Dei* vorgeschritten. Wird aber in Erwägung gezogen, wie es Beethoven mit der Feile eines jeden Werkes zu halten pflegte, welche Summe von Zeit nach Verhältniss zu Inhalt und Form auf jedes verwandt worden, so darf wohl gesagt werden, dass bis zum Tage der Installationsfeier noch kein Theil im Sinne des Autors vollendet vorgelegen. Erst im Jahre 1822 konnte die letzte Feile an dieses Werk gelegt werden.

Gedenke ich der Erlebnisse aus dem Jahre 1819, vornehmlich der Zeit, als der Tondichter im Hafnerhause zu Mödling mit Ausarbeitung des *Credo* beschäftigt gewesen, vergegenwärtige ich mir seine geistige Aufgeregtheit, so muss ich gestehen, dass ich niemals vor und niemals nach diesem Zeitpunkte völliger Erden-Entrücktheit wieder Aehnliches an ihm wahrgenommen habe. Es sei gestattet, nur Eines anzuführen. Gegen Ende August kam ich in Begleitung des in Wien noch lebenden Musikers Johann Horzalka in des Meisters Wohnhause zu Mödling an. Es war 4 Uhr Nachmittags. Gleich beim Eintritte vernahmen wir, dass am selben Morgen Beethoven's beide Dienerinnen davongegangen seien, und dass es nach Mitternacht einen alle Hausbewohner störenden Auftritt gegeben, weil in Folge langen Wartens Beide eingeschlafen und die zubereiteten Gerichte ungeniessbar geworden. In einem der Wohnzimmer bei verschlossener Thür hörten wir den Meister über der Fuge zum *Credo* singen, heulen, stampfen. Nachdem wir dieser nahezu schauerlichen Scene lange schon zugehorcht und uns eben entfernen wollten,

öffnete sich die Thür, und Beethoven stand vor uns mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflössen konnten. Er sah aus, als habe er so eben einen Kampf auf Tod und Leben mit der ganzen Schar der Contrapunktisten, seinen immerwährenden Widersachern, bestanden. Seine ersten Aeusserungen waren confus, als fühle er sich von unserem Behorchen unangenehm überrascht. Alsbald kam er aber auf das Tagesereigniss zu sprechen und äusserte mit merkbarer Fassung: „„Saubere Wirthschaft! Alles ist davon gelaufen, und ich habe seit gestern Mittag nichts gegessen.““ Ich suchte ihn zu besänftigen und half bei der Toilette. Mein Begleiter aber eilte voraus in die Restauration des Badehauses, um Einiges für den ausgehungerten Meister zubereiten zu lassen. Dort klagte er uns die Missstände in seinem Hauswesen. Dagegen gab es jedoch aus vorbemeldeten Gründen keine Abhülfe. Niemals wohl dürfte ein so grosses Kunstwerk unter widerwärtigeren Lebens-Verhältnissen entstanden sein, als diese *Missa solemnis.*“

Seine erste Messe (in *C-dur*) hatte Beethoven im Jahre 1807 geschrieben („Christus am Oelberg“ schon im Jahre 1803), und zwar für den Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, dessen Capellmeister damals Hummel, Haydn's Nachfolger in dieser Stelle, war. Zwei Sätze derselben wurden 1808 auch in Wien, die ganze Messe aber erst 1816 aufgeführt, nachdem sie bereits 1813 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen war.

Es liegen also zwischen der Composition der ersten und der zweiten Messe beinahe zwölf Jahre. Aber in diese zwölf Jahre fallen die Sinfonieen Nr. IV., V., VI., VII., VIII. und die Schlacht bei Vittoria, die Clavier-Concerte in *G-dur* und in *Es-dur* und die Phantasie mit Chor Op. 80, die Violin-Quartette Op. 59 (*F-dur, C-moll, C-dur*) und Op. 74 (*Es-dur*), die Clavier-Trio's Op. 70 und Op. 97, die Sonate mit Violine Op. 96, mit Violoncello in *A-dur,* Op. 69, die Sonaten für Clavier allein von Op. 81 (*Les Adieux*) bis Op. 106 in *B-dur*. Ja, bevor er noch die letzte Hand an die *D-dur*-Messe im Jahre 1822 gelegt hatte, waren auch schon die letzten Sonaten Op. 109, 110 und 111 geschrieben. Welch eine Kluft also liegt zwischen der ersten und der zweiten Messe, und welche Reihe von gewaltigen Werken hatte der Riesengeist, der bereits den höchsten Gipfel seiner Entwicklung erreicht, geschaffen, als er die Messe in *D* vollendete!

Dass Beethoven das Werk unter widerwärtigen Verhältnissen schrieb, und dass es dennoch seine höchste Leistung war, ist nur in so fern der Ueberlieferung werth, als es beweis't, dass sein Genius sich aus allen äusseren, irdischen Banden zu lösen wusste, wenn die innere Stimme zum Schaffen rief, und dies ist bei allen grossen Künstlern das wahre Kennzeichen des göttlichen Berufes. Wüssten wir, wie manche unsterbliche Werke des Dichters und Componisten, des Bildhauers und Malers unter den beengendsten, drückendsten, widerwärtigsten Umständen entstanden sind, wir würden erkennen, wie ganz und gar selbstständig und unabhängig von äusseren Verhältnissen die Entwicklung und die Kraft des Geistes ist, und würden aufhören, das Werden, Erstarken und Schaffen des Genius aus seinen persönlichen Lebens-Verhältnissen und Umgebungen erklären zu wollen, da diese den Dichter wohl fördern, niemals aber ihn erzeugen können. Etwas Anderes ist es mit den Zeitverhältnissen, mit dem Geiste, der die Welt durchzieht und die jedesmalige Stufe der Entwicklung der ganzen Menschheit kennzeichnet; der Einwirkung dieser Factoren kann sich auch der Künstler nicht entziehen.

Ein anderer Beweis der Macht des Genius, sich zu isoliren, sich ein fest umgränztes Gebiet abzustecken, in welchem seine Schöpfungskraft sich auf die Idee eines bestimmten Kunstwerkes concentrirt, liegt in der Möglichkeit, aus diesem Gebiete zeitweise herauszutreten und sich mit anderen gleichgültigen Dingen oder gar entgegengesetzten Kunststoffen beschäftigen zu können, und dennoch, sobald jenes Gebiet, gleichsam das Heiligthum, in welchem die Mysterien walten, wieder betreten wird, die ganze Kraft der Phantasie augenblicklich wieder zu finden und „die Poesie“ in der That gleichsam „zu commandiren“. Mozart hatte diese Isolirung des Geistes bekanntlich so sehr in der Gewalt, dass er sogar zugleich mit dem Aufschreiben des im Kopfe Fertigen von den gewöhnlichsten hausbackenen Dingen plaudern konnte. Von Beethoven erzählt Schindler auch in dieser Beziehung Interessantes.

Nach seiner eigenen Aussage hatte der Meister vor seiner Ankunft in Wien (1792) gar keine volksthümliche Musik, am wenigsten Tanzmusik, gekannt. Nachher beschäftigte er sich viel damit und versuchte auch im Charakter der österreichischen Tänze zu schreiben. Der letzte Versuch der Art fällt in das Jahr 1819, also mitten in die Begeisterung für die Composition der grossen Messe hinein.

„Im Gasthofe „Zu den drei Raben“ bei Mödling (Beethoven's gewöhnlichem Sommer-Aufenthalte) spielte“, sagt Schindler, I., S. 156, „seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann. Diese war eine der ersten, die den vom Rheine gekommenen jungen Musiker die National-Weisen der neuen Heimat unverfälscht hören liess. Man machte gegenseitig Bekanntschaft, und alsbald wurden für dieselben einige Partieen „Ländler“ und andere Tänze componirt. Im Jahre 1819 hatte Beethoven wiederum dem Ansuchen dieser Gesellschaft willfahrt. Bei Ueberreichung des

neuen Opus an den Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend. Der Meister äusserte unter Anderem in heiterster Stimmung, er habe diese Tänze so eingerichtet, dass ein Musiker um den anderen das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen oder schlafen könne. Nachdem der Fremde voll Freude über das Geschenk des berühmten Componisten sich entfernt hatte, fragte Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-Musicanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stösse oder Streiche aufs Gerathewohl, doch meist in der rechten Tonart, thun, um sogleich wieder in Schlaf zu fallen; —in der Pastoral-Sinfonie habe er „„diese armen Leute zu copiren"" versucht."

Wer hat diese köstlichen Erzeugnisse des Humors nicht aus dem „lustigen Zusammensein der Landleute" vor dem „Gewitter" in der Pastoral-Sinfonie erkannt?

Zu den „Gedankenspänen", wie sie Schindler mit Recht nennt, welche beim Componiren grösserer Werke abfielen, gehören auch die zweiten „Bagatellen", später als Op. 126 bei Schott gedruckt. Sie waren ebenfalls während der Arbeit an der Messe in *D* entstanden.

Da Beethoven in den letzten fünf Jahren vor der Vollendung der grossen Messe wenig veröffentlicht hatte, so hiess es, Beethoven „habe sich ausgeschrieben"; ja, in der Allg. Musik-Zeitung (XXIII., 539) stand zu lesen: „Beethoven beschäftigt sich, wie einst Vater Haydn, mit Notiren schottischer Lieder; für grössere Arbeiten scheint er völlig abgestumpft zu sein!!" —Seine ökonomische Lage war in dieser Periode nichts weniger als glänzend, vielmehr beengt, oft geradezu drückend, wiewohl er einige Bank-Actien im Pulte hatte, die er aber aus Liebe zu seinem Neffen nicht verwerthen wollte. Namentlich war sein Verhältniss zu den wiener Verlegern ein schmählich abhängiges geworden. Es musste daher auf einen Plan gesonnen werden, den Finanzen kräftig aufzuhelfen.

Dies war die Veranlassung zu dem Entschlusse des sonst nicht eben monarchisch gesinnten Beethoven, das Manuscript der Messe in *D* grossen und kleinen Fürsten auf Subscription für den Preis von fünfzig Ducaten anzubieten.

Für die Sache selbst sind die Aeusserungen Beethoven's über sein Werk in den Begleit- und Einladungsschreiben wichtiger, als die Resultate des ganzen Finanzplanes, die nicht so bedeutend waren, als man zu erwarten berechtigt war (400 Ducaten). In dem deutschen Einladungsschreiben bezeichnet er die Messe in *D* als sein „gelungenstes Werk", in dem Schreiben an den König von Frankreich: „*l'oeuvre le plus accompli*"; in allen stand die ausdrückliche Bemerkung, dass das Werk auch als Oratorium gebraucht werden könne (Schindler, II., S. 16).

Am merkwürdigsten dürften die Aeusserungen in der Correspondenz mit Zelter in Berlin sein (Schindler, II., S. 19):

„In der Erwiderung auf den Beethoven'schen Antrag vom 22. Februar 1823 macht Zelter aufmerksam, dass in dem von ihm geleiteten Institute nur Werke *a capella* (ohne Instrumental-Begleitung nämlich) geübt werden, und wünscht, dass das für diese Akademie bestimmte Exemplar gleich so eingerichtet werde, indem Beethoven bereits bemerkt habe, dass die Missa beinahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte.—Unterm 25. März schreibt der Wiener an den Berliner wieder: „„..... Ich habe noch genau nachgedacht über Ihren Vorschlag für Ihre Sing-Akademie; sollte die Messe einmal im Stiche erscheinen, so schicke ich Ihnen ein Exemplar, ohne etwas dafür zu nehmen; gewiss ist, dass sie beinahe ganz *a capella* aufgeführt werden könnte, das Ganze müsste aber doch hierzu noch eine Bearbeitung finden, und vielleicht haben Sie die Geduld hierzu. — Uebrigens kommt ohnehin ein Stück ganz *a capella* bei diesem Werke vor, und möchte ich gerade diesen Stil vorzugsweise den einzigen wahren Kirchenstil nennen."" —Damit wird wohl das *Kyrie* gemeint sein."

Hier entsteht die Frage, was Beethoven mit dem „ein Stück ganz *a capella*" gemeint haben möge. Wie Schindler dazu kommt, diese Aeusserung auf das *Kyrie* zu beziehen, begreifen wir nicht; wenigstens wäre es so, wie es uns jetzt vorliegt, unmöglich *a capella* zu singen. Man denke, alles Andere zu verschweigen, nur an den Uebergang der Singstimmen beim Wiedereintritt des *Tempo primo* aus *Fis-moll* in *G-dur* ohne das Zwischenspiel des Orchesters! Bekanntlich finden sich nur die sechs Tacte: *Et resurrexit—secundum scripturas,* in der Messe *a capella* behandelt, und diese kann Beethoven doch kaum mit dem Worte „ein Stück" gemeint haben, wonach denn seine Aeusserung ein Räthsel bleibt.

Das Concept seines Briefes an Cherubini in derselben Angelegenheit ist ebenfalls in mancher Beziehung merkwürdig. Es befindet sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin und lautet so (Schindler, II., 352):

„Hochgeehrtester Herr! Mit grossem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit, mich Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste bin ich es schon oft genug, indem ich Ihre Werke über alle anderen theatralischen schätze. Nur muss die Kunstwelt bedauern, dass seit längerer Zeit, wenigstens in unserm Deutschland, kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre andern Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es

[*]

doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Product Ihres grossen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an grossen Geistes-Producten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme grösseren Antheil daran, als an meinen eigenen; kurz, ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris sehen zu können, mit welch ausserordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Glauben Sie nicht, dass, weil ich jetzt im Begriffe bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies bloss der Eingang dazu sei. Ich hoffe und bin überzeugt, dass Sie mir keine so niedrige Denkungsweise zumuthen.

„Ich habe so eben eine grosse solenne Messe vollendet und bin Willens, selbe an die europäischen Höfe zu senden, weil ich sie vor der Hand nicht öffentlich im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die französische Gesandtschaft hier auch eine Einladung an Se. Majestät den König von Frankreich ergehen lassen, auf dieses Werk zu subscribiren, und bin überzeugt, dass der König selbe auf Ihre Empfehlung gewiss nehmen werde. *Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les necessités de la vie.* Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, *et Vous resterez toujours celui de mes contemporains, que je l'éstime le plus. Si Vous mes voulez faire un estréme plaisir, c'etoit, si Vous m'ecrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde,* wie viel mehr wahre Künstler, *et peut-être Vous me dignez aussi, de me mettre* auch zu rechnen unter diese Zahl.

„*Avec le plus haut éstime*

„*Votre ami et serviteur*

„*Beethoven.*"

Wenn Schindler, II., S. 322, aus diesem Briefe folgert, dass Beethoven nur von den theatralischen Werken Cherubini's spreche, und sich dafür auf Zeile 3 und 4 des Briefes beruft, auch eben daselbst bemerkt, dass Beethoven von Cherubini's Kirchenmusik bloss die Messe in *D* gekannt habe, so scheint dagegen die andere Aeusserung in demselben Briefe zu sprechen: „Eben so bin ich auch entzückt, wenn ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme grösseren Antheil daran, als an meinen eigenen." Wenn dies nicht als eine blosse Redensart erscheinen soll, so kann Beethoven im Jahre 1823 mit „neuen Werken" von Cherubini nur Kirchenwerke gemeint haben, da Cherubini seit 1813 bis 1823 (ja, bis 1833: „*Ali Baba*") nichts für das Theater geschrieben hat. Es dürfte sich der Zeitraum sogar von 1805 („*Faniska*") bis 1823 für Beethoven erstrecken, da er die *Abencerrages* (1813), die niemals in Deutschland aufgeführt worden sind, schwerlich kennen gelernt hat.

Aus den übrigen Briefen ist die Stelle in Beethoven's Schreiben an den König von Schweden, Karl XIV. Johann (Bernadotte), für die Geschichte der *Sinfonia eroica* merkwürdig, weil daraus hervorgeht, dass Bernadotte, zur Zeit Gesandter der französischen Republik in Wien, in dem Componisten wirklich die Idee, den ersten Consul und grössten Feldherrn Bonaparte in einem Tonwerke zu feiern, zuerst angeregt hat.

Der Erfolg der ganzen Finanz-Operation — dass es eine solche war, darf man übrigens bei der Beurtheilung von Beethoven's brieflichen Aeusserungen nie vergessen! — bestand darin, dass die Höfe von Preussen, Russland, Frankreich, Sachsen, Hessen-Darmstadt, der Fürst Anton Radziwill, der Fürst Nikolaus Galitzin und — der Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main unter Schelble's Direction jeder mit 50 Ducaten unterzeichneten. Der König von Frankreich fügte noch eine goldene Medaille (21 Louisd'or an Gewicht) mit seinem Brustbilde und dem Avers: „*Donné par le Roi à Monsieur Beethoven*" hinzu. Cherubini erklärte übrigens später an Schindler, dass er Beethoven's Brief gar nicht erhalten habe. Göthe, an den Beethoven ebenfalls geschrieben, antwortete so wenig, wie sein Hof.

Bedeutender als alle Selbsturtheile Beethoven's über seine Messe in *D* ist für uns seine Ueberschrift zum *Kyrie*, worüber Aloys Fuchs in einem Briefe an Schindler vom 30. September 1851 also berichtet:

„Es war im Herbste des Jahres 1828, als mich der Ihnen gewiss auch bekannte musicalische Geschichtsforscher G. Pölchau aus Berlin besuchte und, da wir schon lange im autographischen Verkehr standen, mich fragte, ob ich ihm nicht ein schönes Autograph von Beethoven verschaffen könnte. Da ich bei Beethoven's Auction Augenzeuge war, wie die Verleger Artaria und Haslinger Alles zusammenrafften und keiner armen Christenseele etwas zukommen lassen wollten, so rieth ich Herrn Pölchau, zu einem dieser Herren zu gehen, um sich etwas auszusuchen. Er entschied sich für Artaria und hat mich, ihn dahin zu führen. Es wurden uns mehrere Originalien von Beethoven vorgezeigt, die wir mit dem grössten Interesse beschauten. Unter diesen befand sich auch die Partitur der zweiten Messe in *D*♮ in ungeheurem gr. Folio-Format, und Pölchau kaufte das ganze *Kyrie* um 4 St. Ducaten in Gold. Ich erinnere mich noch, dass zu Anfang des Stückes von Beethoven's Hand geschrieben stand: „„Vom Herzen

kam es, zum Herzen möge es geben.**) Es gehört aber ein kaufmännischer Vandalismus dazu, von einem solchen Werke das *Kyrie* einzeln zu verkaufen und so das Ganze wie ein geschlachtetes Lamm pfundweise auszuschroten. Wie mit der Sortirung des Beethoven'schen Nachlasses umgegangen wurde, habe ich selbst erfahren, indem ich mir unter anderen Autographen auch das *Kyrie* der ersten Messe in *C* kaufte, nach Jahren aber eben bei Artaria das *Gloria* dieser Messe fand, welches ich um schwere Opfer an mich bringen musste, um dieses schöne Werk nur einiger Maassen zu ergänzen. Leider geht das *Gloria* nur bis zum *Quoniam*, und wo der Rest sein mag, wissen die Götter. Alle angewandten Versuche der Auffindung blieben fruchtlos."

Beethoven war in der katholischen Religion erzogen; er beobachtete über Religions-Gegenstände und über confessionelle Dogmen dieselbe Schweigsamkeit, wie über das Gebiet der Musik-Wissenschaft. Er erklärte Religion und Generalbass für in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren solle. Dabei hatte er folgende Inschriften, eigenhändig abgeschrieben (wahrscheinlich aus Champollion's Werk über Aegypten), in Glas und Rahmen über seinem Schreibtische hangen:

„Ich bin, was da ist." — „Ich bin Alles, was ist, was war, was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben." — „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." — (Schindler, II., 161 ff.)

Halten wir diese Sätze mit der so eben erwähnten Ueberschrift des *Kyrie* und mit Beethoven's Leben und Weben in der Natur und seiner vielfachen Beschäftigung mit „Christian Sturm's Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur" zusammen, so werden wir ahnen, auf welche Weise ein Geist wie Beethoven's die Gottesverehrung auffasste, ein Herz und Gemüth wie seines die Religion als Sache des Gefühls in seine innersten Tiefen verschloss und nur in seiner Sprache, in Tönen, sich darüber auszusprechen vermochte.

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Für Gesang.

Ferdinand Hiller, *Naenia Heloïsae et Monalium juxta sepulcrum Abaelardi.* Gesang Heloïsens und der Nonnen am Grabe Abälard's. Hymne aus dem Mittelalter mit deutscher Uebersetzung von G. A. Königsfeld, für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester componirt, Fräulein Jenny Meyer zugeeignet. Op. 62. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 20 Sgr. Orchester- und Singstimmen 20 Sgr. Chorstimmen besonders 3 Sgr.

Das sehr schöne lateinische Gedicht (aus der Sammlung der *Hymnologi* von Königsfeld) versetzt unsere Einbildungskraft in das Grabgewölbe, in welchem Abälard's Sarg steht. Die Nonnen singen ihm das Ruhelied:

Requiescat a labore,
Doloroso et amore!
Unionem Coelitum
Flagitavit:
Jam intravit
Salvatoris adytum.

Nach der zweiten Strophe beginnt der Gesang Heloïsens: *Salve, victor sub corona!* — Sie spricht ihre Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Geliebten durch den Tod aus:

Tecum fata sum perpessa,
Tecum dormiam defessa
Et in Sion veniam!

Der Chor der Nonnen tritt mit leisem Gebete hinzu, bald ihre Worte unterbrechend, bald begleitend. Da hört sie in Verzückung himmlische Klänge:

Audin'? sonat gaudia
Cantilena
Et amoena
Angelorum cithara!

Ihre Stimme verhallt in dahinsterbendem Hauch, der Chor nimmt die erste Strophe des Ruheliedes wieder auf, aber das erste Wort: „*Requiescat!*" („Ruhe nun!") verwandelt sich in „*Requiescant!*" („Ruhet Beide!") — eine so einfach schöne Andeutung, dass Heloïse todt an dem Sarge hingesunken, wie sie in keiner anderen Sprache wiedergegeben werden kann. Ueberhaupt wollen wir hier gleich bemerken, dass erstens (wie sich das freilich von selbst versteht) die Musik auf den Original-Text componirt ist, und zweitens, dass bei der Aufführung der lateinische Text gesungen werden muss. Am besten ist es, bei diesen und ähnlichen geistlichen Gesängen im Programm den Urtext und daneben zur Orientirung für das grosse Publicum die Uebersetzung abdrucken zu lassen, im Gesange aber stets jenen beizubehalten*).

**) Aloys Fuchs bemerkt hier in einer Randnote, dass sich dieses *Kyrie* gegenwärtig in der berliner Hof-Bibliothek befinde sammt dem ganzen Pölchau'schen Nachlasse. Dort hat es auch Schindler gesehen.

*) S. 16 der Partitur ist aus Versehen in den ersten Exemplaren in der Uebersetzung von Königsfeld die Zeile: „Mit dir trug ich Leid und Lasten", zwei Mal abgedruckt. Unter dem Vers

Den schönen Text, im Ganzen sieben Strophen, hat F. Hiller trefflich aufgefasst und den Inhalt und die ergreifende Situation auf melodisch einnehmende und harmonisch einfache Weise in entsprechender musicalischer Poesie wiedergegeben.

Der durchweg zweistimmige Frauenchor und auch die Solostimme erinnern an den Stil der älteren italiänischen Kirchen-Componisten, ohne irgendwo gesucht oder copirt zu erscheinen; vielmehr hat es Hiller verstanden, den Reiz der neueren Instrumentirung mit diesem Stil zu verschmelzen, und dies ist ihm nicht bloss auf geistreiche Weise, wie immer, sondern zugleich auch auf melodisch fliessende, ungemein anziehende Weise gelungen. Diese Begleitung wird nur von den Bogen-Instrumenten (die Violinen *con sordini*), zwei Flöten, zwei Clarinetten und zwei Hörnern ausgeführt und ist überall zart und sanftklingend gehalten. Zu der ersten Strophe der Solostimme tritt das Violoncell als Solo-Instrument hinzu, und einzelne Anklänge desselben wiederholen sich auch bei den folgenden; bei der letzten aber: *„Audin'? sonat gaudia Angelorum cithara"* — präludirt eine Solo-Violine ohne Sordin, bleibt über den letzten Lauten der Sterbenden schwebend und schliesst allmählich absinkend die Cantilene. Auch in den Schlussgesang des Chors klingt sie noch zuweilen wie eine Stimme von oben mit reizenden Melismen hinein.

Das Ganze ist eine schöne Perle für Gesang-Vereine und kann, wie man sieht, ohne grosse Mittel und Kräfte aufgeführt werden. Der Chor wird sogar mehr Wirkung thun, wenn er nicht sehr zahlreich besetzt ist. L.

Studien für Pianoforte.

B. E. Philipp, Songe et Vérité, douze études et pièces caractéristiques pour le Pianoforte. Op. 28. Breslau, Leuckart. 3 Hefte.

Diese Charakter-Etuden verbinden mit lieblichen, meist originellen Melodieen eine reine, anmuthige und durchsichtige Factur. Ein heutzutage hoch anzuschlagendes Verdienst, das Vermeiden eines überstürzenden Haschens nach fremden, bizarren Wendungen und Accorden, gibt ihnen gewiss bei dem Unbefangenen den Vorzug vor vielen anderen ihres Gleichen, wenn sich auch nicht läugnen lässt, dass dieses ewige schulgerechte Imsattelbleiben unserem heutigen Ohr denn doch etwas monoton vorkommt. Was wir einigen Etuden daher noch wünschten, wäre etwas mehr Abwechslung in den Harmonieen und auch mehr technische Ausführung. Einige derselben kommen uns — offen gesagt — für Etuden viel zu harmlos vor. Wir finden darin viel zu wenig Gelegenheit zur Ausbildung der Technik, wie man sie heutzutage fordert, so z. B. in Nr. 3, 4, 5, 7, theilweise auch in Nr. 8. Was die gehaltvolle Durchführung betrifft, so empfehlen wir besonders die Nummern 4, 5, 8, 9 und 10, die gewiss Jedermanns Beifall erhalten werden. Zum Schlusse noch die Bemerkung, dass sowohl der Titel *„Songe et Vérité"* als die meisten Ueberschriften der einzelnen Stücke (z. B. *Les entêtés, La coterie, La jalousie, Perturbation, Consolation* u. s. w.), obendrein bei anspruchslosem Inhalt, zu coquett und in Spielerei ausartend erscheinen. Und warum französisch? — Schliesslich sprechen wir unsere Ansicht dahin aus, dass diese Etuden besonders zur Erreichung einer zarten, geschmackvollen Spielart das Ihrige redlich beitragen und durch ihren ansprechenden Inhalt dem musicalischen Ohr und Geschmack eine ergiebige Beschäftigung geben.

Charles Mayer, Trois grandes études brillantes pour Piano. Op. 159. Breslau, Leuckart. 3 Hefte.

— — Neue Schule der Geläufigkeit im Auszuge. 24 Studien für das Pianoforte in methodischer Ordnung. Op. 168 b. Breslau, Leuckart. 6 Hefte.

Die erste und dritte der obigen drei Etuden sind unverkennbar hauptsächlich für die Ausbildung eines leichten, sicheren und angenehmen Anschlags geschrieben. In dieser Hinsicht sind sie für den schwächeren Spieler sehr dankbar. Werden sie recht gründlich geübt, so wird man auch noch manches andere Gute daraus lernen. Die zweite scheint uns ihren Hauptzweck, die Unabhängigkeit der Finger, weniger gewissenhaft anzustreben, indem besonders in der linken Hand die schwächeren Finger zu wenig berücksichtigt sind. Doch wird auch sie dem minder geübten Spieler in dieser Beziehung eine willkommene Aufgabe sein. Auch müssen wir gestehen, dass sie alle — wie unser Piano-Publicum heutzutage ist — durch ihre weiche und für den ersten Moment anziehende Haltung besonders bei dem schönen Geschlechte viel Anklang finden werden. Dies gilt besonders von der dritten, die in jeder Beziehung die beste ist. Was aber der ernste Kenner und derjenige, dem es bei Etuden neben technischer Genauigkeit und Berechnung auch um Kraft und Saft zu thun ist, rügen wird, das ist die oberflächliche Schreibseligkeit, mit der besonders die ersten beiden hingeworfen sind. Uebrigens sind die Epitheta „gross und brillant" für diese viel zu pompös. Kurz gesagt, wir empfehlen alle drei jenen Spielern, die sich mehr mit Blumen, als mit nahrhaften Pflanzen befassen.

Was das zweite der oben angekündigten Clavierwerke betrifft, so freuen wir uns aufrichtig, dass der Verfasser

Tecum dormiam defessa muss es heissen: „Lass mich müde mit dir rasten."

hier sein schönes Talent zusammengenommen hat, um uns etwas recht Branchbares zu bieten. Wir geben diesen 24 Studien im Allgemeinen den Vorzug vor der bekannten, in ihrer Art trefflichen Schule der Geläufigkeit von Czerny. Was eine allseitige Ausbildung der Technik im engeren Sinne betrifft, so erreichen sie, werden sie anders mit Liebe und Ausdauer gemacht, vollkommen ihren Zweck. Auch finden wir zumeist recht frische, wohlklingende Grund-Melodieen, die den Spieler angenehm anregen und ihm die saure Arbeit versüssen. Dazu kommt noch die unläugbare Sorgfalt, mit welcher der streng methodische Gang gewahrt ist. Als Beweise unserer Bemerkungen heben wir besonders Nr. 14, 16, 18, 23 und 24 heraus. Was wir allenfalls noch wünschten, wäre eine eingehendere Behandlung der linken Hand und die Kräftigung der beiden vierten Finger, worin uns besonders Cramer in seinen unübertroffenen Etuden so Vorzügliches geliefert hat. Wir wünschen diesen 24 Studien möglichst grosse Verbreitung.

L. Köhler, Clavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel. Op. 60. 2 Hefte.

— — Etuden in Doppel-Passagen. Op. 60. Winterthur, Rieter-Biedermann.

In den Etuden in Doppel-Passagen bemerkten wir mit grosser Befriedigung neben einer streng logischen Stufenfolge eine gleichmässige Fingerbildung, Feinheit und Reinlichkeit des Spiels mit gründlicher Sorgfalt vorbereitet. Die in dem kurzen Vorworte gegebenen Winke finden wir praktischer als manche bogenlange Deduction in gewissen Clavierschulen. Die beiden Hefte Clavier-Etuden sind für ihre im Titel ausgesprochenen Zwecke von grosser Wichtigkeit. Abgesehen davon, dass sie als Compositionen zu den lieblichsten Erscheinungen in der Etuden-Literatur gehören, führen sie den Schüler mit sicherer Hand einem in jeder Beziehung vollendeten Spiel entgegen. Beide Werke seien warm empfohlen. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der jugendliche Virtuose Leopold Auer aus Ungarn hat hier zwei Soireen gegeben, Donnerstag den 22. November in der Gesellschaft „Harmonie" und Montag den 26. im Hotel Disch. In der ersten spielte er die *Fantaisie militaire* von Léonard, das Finale aus dem Concert in *C-dur* von Vieuxtemps, dessen *Rêverie* und einen ungarischen Csárdás (Nationaltanz); in der zweiten Beethoven's Sonate in *G-dur* (aus Op. 30) für Pianoforte und Violine mit Herrn Lack, *Fantaisie Caprice* von Vieuxtemps, *La Ronde des Lutins* von Bassini und eine ungarische Phantasie von Ridley Kohne. Beide Soireen waren sehr besucht, und dem jungen Künstler wurde nach jedem Stücke der lebhafteste Beifall zu Theil, der sich durch die vortreffliche Ausführung der Phantasie-Caprice, der *Ronde des Lutins* und der charakteristischen ungarischen Musikstücke bis zum Enthusiasmus steigerte.

In der letzten Soiree lernten wir in Fräulein Ernestine Zeo-lin, einer Schülerin der Frau Mampé-Babnigg in Breslau, eine a... gehende junge Sängerin kennen, welche mit einer besonders in de... hohen Tönen kräftigen und wohllautenden Stimme durch den Vor-trag der Arie der Anna aus „Hans Heiling" von Marschner und eines Liedes von Franz Beifall ärntete. In der ersten Soiree sang Fräulein Barn, Schülerin des Herrn E. Koch, die Sopran-Partie in dem Final-Terzett aus der Oper „Das Nachtlager von Granada" und ein Lied von Kirchner mit recht ausgiebiger Stimme.

Am 27. November gab Frau Szarvady-Clauss eine Soiree im Hotel Disch, dessen Concertsaal nicht Raum genug hatte für die zahlreiche Zuhörerschaft. Sie spielte eine Sonate für Pianoforte und Violine von Haydn mit Herrn Concertmeister von Königslöw, dann allein drei kleinere Clavierstücke: Sonate von Scarlatti, Arie von Pergolese und „*Les Niais de Sologne*" von Rameau, ferner die grosse Sonate von Beethoven Op. 111 und zum Schlusse drei kleinere Stücke von Chopin.

Die vortreffliche Künstlerin entzückte und begeisterte auch dieses Mal wieder alle Welt durch die vollendete Ausführung der genannten Compositionen. Während die reizendste Anmuth des Vortrages sich auf die reinlichste, alle Töne sowohl im *Ligato* als im *Staccato* in vollkommener Weise zu einzelner Geltung bringende Technik stützt, und der Ausdruck durch den eben so sauberen und elastischen als kräftigen Anschlag ganz und gar in der Macht der Spielerin steht, so dass ihre Tongebilde auf dem Gebiete des Zarten und Duftigen unnachahmlich schön erscheinen, frappirte die Kraft und Energie, welche sie bei der Introduction und dem ersten Allegro der Sonate Op. 111 von Beethoven entwickelte. Dass sie jedoch die kräftige Vortragsweise nicht forcirt und durch eine aus dem Kreise der Weiblichkeit ganz heraustretende athletische Tasten-Bewältigung schlagend zu imponiren sucht, rechnen wir ihr hoch an; sie befreit uns durch ihre Spielweise endlich einmal wieder von der unbändig daher rennenden Clavier-Reiterei, von dem Durcheinanderbrausen des Tonsturmes und den Wirbeln des Staubes, der aufgeregt wird, um ihn den Zuhörern in die Augen zu streuen. Ist es denn nöthig, dass, um Sätze wie das Allegro der genannten Sonate künstlerisch zur Geltung zu bringen, die Mechanik des Instrumentes unter Riesenhänden ächze und die Saiten unter Faustschlägen springen? Durch das Maass von Kraft, welches Frau Szarvady anwendet, wird sie niemals in die Gefahr kommen, die Grazie darüber zu verlieren, was denn auch der wundervolle Vortrag des zweiten Satzes, der Ariette und ihrer Variationen, bewies, in welchem der Componist uns in einen Zaubergarten führt, in dem wir die Blumen kaum sehen, sondern nur ihren Duft athmen — wenn der Satz nämlich so geistig aufgefasst und so ätherisch wiedergegeben wird, wie wir ihn dieses Mal hörten. Von den drei kleineren Clavierstücken älterer Meister war das von Rameau, von dessen Claviermusik wir gar nichts kennten, das interessanteste, auch als Composition das bedeutendste, wiewohl der ganz ausgezeichnete Vortrag dieser gar nicht leicht zu spielenden Curiosität viel zu ihrer günstigen Aufnahme beitrug.

Zwischen den Clavierstücken der Concertgeberin sang Fräulein Genast eine Composition F. Hiller's zu H. Heine's „Wallfahrt nach Kevelaer" für eine Singstimme und Pianoforte, und zwei Lieder von Mendelssohn mit jenem ausdrucksvollen Vortrage, den wir an ihr schätzen. Die „Wallfahrt" machte auf viele Zuhörerinnen einen sichtbar ergreifenden Eindruck.

Herr von Königslöw, dessen schöner Ton und einfacher Vortrag der Violinstimme zu der Sonate schon einen sehr wohlthuenden Eindruck machte, spielte nachher Bach's Chaconne und erregte durch die grossartige, aber ebenfalls keineswegs übertrieben kräftige Vortragsweise, die bravourmässige Technik und die treffliche Nuancirung, welche die sonst nicht zu läugnende Monotonie des Stückes vergessen lässt, Bewunderung.

Barmen. Das zweite Abonnements-Concert unter Leitung des Herrn Musik-Directors Anton Krause, Samstag den 24. November, brachte Mozart's *Requiem* vollständig und F. Schubert's grosse Sinfonie in *C-dur*. Der Saal war überfüllt, und das Publicum zeigte sich sehr befriedigt mit den Aufführungen sowohl in ihrem Ganzen als im Einzelnen, was namentlich auch den Vortrag der Solo-Partieen im *Requiem* betrifft, die von den Damen Marie Büschgens (Sopran) aus Crefeld und Jenny Niethen aus Köln, den Herren Petack (Tenor) aus Elberfeld und Schiffer (Bass) aus Köln gesungen wurden. Chor und Orchester waren recht brav und zeigten einen unverkennbaren Fortschritt, wozu wir der Stadt Barmen, die jetzt über 46,000 Einwohner zählt und mithin auch an die Kunstleistungen grössere Ansprüche zu machen berechtigt ist, aufrichtig Glück wünschen. Die Einweihung des neuen Concertsaales mit Orgel ist auf den 23. Februar 1861 festgestellt; für den ersten Tag ist Händel's „Messias" zur Aufführung bestimmt.

Mainz, 21. November. Die kurze Zeit der Ruhe nach der bewegten Zeit unseres herrlichen Musikfestes ist vorüber, und allmählich ist wieder neues Leben in unseren Vereinen erwacht. Der Verein für Kirchenmusik hat unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Lux eine der Kunst würdige Stellung eingenommen. Dieser Verein ist seit seinem beinahe zwanzigjährigen Bestehen nie so thätig gewesen, als jetzt. Es wurden in der Zeit eines halben Jahres in sehr gelungener Weise zur Aufführung gebracht: in der neu restaurirten Stephanskirche das *Stabat mater* des zur Zeit Spontini's in Berlin lebenden Italiäners Benelli; ferner im Marmorsaale des kurfürstlichen Schlosses ausser anderen gediegenen Sachen das Vater unser von Lindpaintner für Alt-Solo, Chor und Orchester, so wie die Motette „Des Staubes eitle Sorgen" von J. Haydn, und endlich bei einer Jubiläums-Feier in der Ignatiuskirche die Messe in *C* Nr. 7 von Haydn. Da Herr Lux Protestant ist, so verdient es namentlich für die Bewohner des Niederrheines als ein Beispiel von Toleranz hingestellt zu werden, dass man hier keinen Anstand genommen hat, demselben die Leitung dieses Vereins für katholische Kirchenmusik zu übertragen. — Vom Männergesang-Vereine ist zu berichten, dass er in dem diesjährigen Concerte im Cursaale zu Wiesbaden einzelne Chöre nach allgemeinem *Da-Capo*-Rufe wiederholen musste. Unterstützt wurde dieses Concert durch die treffliche Coloratur-Sängerin Fräulein Tipka und unseren Landsmann, den Baritonisten an der königlichen Oper zu Berlin, Herrn Betz, und durch die frappanten Leistungen des jugendlichen Violin-Virtuosen Herrn Auer aus Wien. Als Neuigkeit kam mit vielem Beifall zur Aufführung eine Composition von Lux, „Die Parforce-Jagd" [musicalische Ironie oder Ernst?] für Männerchor mit Blas-Instrumenten-Begleitung. — Von den diesjährigen Opern-Vorstellungen ist zu berichten, dass, wenn auch manche misslungene Vorstellung mit unterlief, dieselben doch bei Weitem besser sind als in den früheren Jahren; namentlich gilt dies von den Leistungen des Orchesters, an dessen Spitze Herr Marpurg steht.

Mainz, 19. November. Vergangenen Samstag, 17. November, traten hier die Vorstände der zum Mittelrheinischen Musik-Verbande gehörenden Städte zusammen, um wegen Erneuerung des Turnus zu berathen. Nach längerer Discussion beschloss die Versammlung, das Fest für das Jahr 1861 ausfallen zu lassen und den neuen Turnus im Jahre 1862 zu beginnen. [Warum das? zumal da das letzte Fest in Mainz so vortrefflich gelungen! Ist die Begeisterung für die Sache schon vorüber? Das können wir nicht glauben, und wollen nicht fürchten, dass persönliche oder locale — überhaupt unmusicalische Rücksichten jenen Beschluss, den die Süddeutsche Musik-Zeitung verkündet, veranlasst haben. Die Redaction.]

Zur Gründung des böhmischen Nationaltheaters in Prag sind bis jetzt zugesichert 104,975 Fl. 29 $\frac{1}{10}$ Kr; davon wurden bereits erlegt 59,650 Fl., 2 Ducaten, Goldkörner aus Kalifornien, im Werthe von 2 Ducaten; weiter sind dafür übergeben worden drei Oelgemälde, achtzehn Denkmünzen, eine silberne Kette und ein Ring.

---

* **Paris.** Ein hiesiges Blatt sagt: „Die italiänische Oper war neulich brechend voll, Mario und Ronconi traten diesen Winter zum ersten Male auf. Almaviva und Figaro waren wie immer treffliche Schauspieler, aber ihr Kehlkopf liess viel zu wünschen übrig, und im Publicum machte sich eben so wie im Orchester die herabgesetzte Stimmung bemerkbar."

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 50. **KÖLN, 8. December 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Beethoven's Missa solemnis.

Aufgeführt im dritten Gesellschafts-Concerte im Gürzenich, Dinstag den 20. November.

(Fortsetzung. S. Nr. 48 und 49.)

Zu der Benennung *Missa solemnis* hat Beethoven zwar Veranlassung gegeben, indem er das Werk in dem Einladungsschreiben an die Höfe*) (wie auch in dem oben mitgetheilten Briefe an Cherubini) „eine grosse, solenne Messe" nennt; allein als Titel enthält die Ausgabe der Partitur jene Ueberschrift nicht, die sich erst als „*Messe solennelle*" auf dem Clavier-Auszuge von Ch. G. Rink (*Mayence etc., chez les fils de B. Schott*) findet.

Die Partitur-Ausgabe hat folgenden Titel: **Missa** *composita et serenissimo ac eminentissimo Domino RUDOLPHO JOANNI Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven. Op. 123. Ex sumtibus Vulgantium. Moguntiae, ex taberna musicis B. Schott filiorum. Paris chez l. f. de B. Schott. Anvers, chez A. Schott.* **1827.** In gr. Fol. 299 Seiten.

Bemerkenswerth ist darauf die Angabe des Jahres der Erscheinung. Möchte doch dieses Beispiel von allen Musik-Verlegern bei allen Werken nachgeahmt worden sein! Man muss geradezu fragen: Wann werden die Musik-Verleger eben so ehrlich werden, wie die Buchhändler? Wann werden sie so viel Sinn für die Geschichte der Musik und die Geschichte der Entwicklung eines Künstler-Genie's zeigen, dass sie nicht absichtlich die Entstehungszeit der von ihnen gedruckten Werke verschweigen und die Forschungen der Kunsthistoriker dadurch unsäglich erschweren?

Beethoven's Ausspruch, die Messe könne auch als Oratorium, mithin im Concertsaale, benutzt werden, ist freilich zum Theil wohl durch den Hauptzweck der Uebersendungen, Geld zu verdienen, veranlasst, indem er recht gut wusste, dass die protestantischen Höfe sie in der Kirche nicht brauchen konnten; anderentheils aber liegt doch auch eine gewisse Selbsterkenntniss in dieser Aeusserung. Diese aber auf die Unkirchlichkeit des Stils, auf das Ungeeignete der ganzen musicalischen Behandlung des Textes zu beziehen, dazu sind wir wahrlich keineswegs berechtigt; die Lebendigmachung des heiligen Wortes durch die Musik hat Beethoven sicherlich für seinen höchsten Zweck gehalten und ihn als vollkommen gelungen anerkannt. Sonst hätte er nicht über das *Kyrie* und das *Sanctus* „Mit Andacht" gesetzt und nicht über die Partitur geschrieben: „Vom Herzen kam es!" Nicht auf das Innere, nur auf das Aeussere dürfen wir jene Selbstkritik beziehen, auf die Länge des Werkes und auf die Schwierigkeit der Ausführung durch die gewöhnlichen Kirchen-Chöre und Kirchen-Capellen. Diese Rücksichten mussten es ihm wünschenswerth machen, sein Werk als Oratorium in den Concertsaal zu bringen, da er wohl fühlte, dass dessen Dimensionen und Ausführungs-Bedingungen nur unter sehr seltenen Verhältnissen es beim wirklichen Gottesdienste würden zur Anwendung kommen lassen. Aber ausgeschlossen

*) Den Text dieses Schreibens druckt Schindler nicht ab; er hat ihn jedoch früher Herrn Professor Heimsoeth in Bonn im Original mitgetheilt, der eine Lithographie desselben einem kleinen Schriftchen beigefügt hat, welches als anspruchslose Festgabe zum Beethoven-Feste in Bonn im Jahre 1845 erschien und recht sinnig den Inhalt der Messe erläutert. Das Schreiben ist vom 23. Januar 1823. Die Hauptstelle desselben lautet:

„Der Unterzeichnete hegt den Wunsch, sein neuestes Werk, das er für das gelungenste seiner Geistes-Producte hält, dem .... Hofe von .... einzusenden. Dasselbe ist eine grosse *solenne Messe* für 4 Solostimmen mit Chören und vollständigem grossen Orchester in Partitur, welche auch als grosses Oratorium gebraucht werden kann."

davon wollte er es gewiss nicht wissen, und wir können uns hier in Köln im Angesichte des über alle Erwartung schnell seiner Vollendung entgegen steigenden Domes nichts Erhabeneres denken, als, nachdem die Zwischenwand, die jetzt noch das Chor von der vorderen Kirche trennt, gefallen sein wird, eine Ausführung jenes monumentalen Werkes der Tonkunst zur feierlichen Einweihung des grossartigsten Monumentes der Baukunst.

Und haben wir nicht ein Recht, beide Werke mit einander zu vergleichen? Und sollte der Vergleich nicht auch die Kirchlichsten zu Gunsten Beethoven's umstimmen, zu richtigerer Würdigung des musicalischen Kunstwerkes durch das architektonische führen? Sind es die Einzelheiten der kunstvollen Ausführung des Baues, welche den erhebenden, überwältigenden Eindruck auf den Beschauer machen, der in den Dom tritt, oder ist es der gewaltige Geist, der sich in dem Ganzen offenbart, die Idee des Erhabenen, des Göttlichen, deren Verwirklichung durch den himmelan strebenden Riesenbau die Seele ergreift und sie mit Ehrfurcht und Andacht, wie mit Bewunderung und Staunen erfüllt? Stört etwa die bunte Farbenpracht der Fenster, oder die Gemälde der auf Goldgrund schwebenden Engel, oder die goldenen Capitäle der Säulen die Gefühle der Andacht und Gottesverehrung? Ist der innere Drang, der zum Gebete treibt, nur dann gottgefällig, wenn der Mensch in einer ärmlichen Capelle vor einem hölzernen Kreuze auf die Kniee sinkt, oder auch dann, wenn er in den hochragenden Säulenhallen, die das Gewölbe einer Kathedrale tragen, sich vor der prächtigen Monstranz beugt? — Man beantworte sich diese Fragen und wende die Antworten auf die Musik an, auf den erweiterten und vervollkommneten Ausbau ihrer Formen, auf die Farbenpracht ihrer Töne und Ton-Werkzeuge, auf die Stufenleiter, auf welcher sie vom Choralgesange an bis zu einer Messe von Bach, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven emporgestiegen ist.

Oder soll etwa das Alter der Künste für ihre kirchliche Würdigkeit entscheiden? Soll die Tonkunst dessbalb, weil sie erst im vorigen und im gegenwärtigen Jahrhundert ihre Sonnenhöhe erreicht hat, der Baukunst, der Sculptur, der Malerei für die Kirche nicht ebenbürtig sein, weil diese früher auf ihrem Höhepunkte angelangt sind? Sollen wir desshalb beim gregorianischen Choral und bei den Compositionen aus der Zeit der Kindheit der Musik verbleiben und die grossen Baumeister und Maler der Tonkunst, die Michel Angelo's, Raphael's u. s. w. der Musik, verschmähen und verbannen, weil sie nicht schon vor Jahrhunderten da waren? Freilich ist Beethoven's Stil in seiner grossen Messe ein anderer, als der von Palestrina oder Orlandus Lassus, ja, selbst als der von Mozart und Cherubini; allein warum soll denn seinem hervorragenden Genie verwehrt sein, sich für die Kirchenmusik eben so einen eigenen, ernsten und grossen Stil zu schaffen — denn dass er ernst und gross sei, wird doch Niemand läugnen wollen! —, als für die Sonate, die Sinfonie, das Quartett?

Wenn dann aber die Messe in *D-dur* wegen ihrer grossen Ausdehnung und der erforderlichen aussergewöhnlichen Vocal- und Instrumentalkräfte nur in seltenen Fällen beim Gottesdienste wird angewandt werden können, so wird Beethoven's Wink und Wunsch, sie als Oratorium im Concertsaale aufzuführen, mehr Berücksichtigung verdienen, als ihm bisher zu Theil geworden.

Wo noch das Vorurtheil waltet, nach welchem man sich scheut, den lateinischen Text der Messe im Concerte zu singen, dürfte es freilich gerathen scheinen, der Musik einen deutschen Text unterzulegen; allein die misslungenen Versuche ähnlicher Art warnen davor. Namentlich hat Fr. Rochlitz auf eine Weise, die bei der musicalischen Bildung des verdienten Mannes geradezu unbegreiflich ist, dem grossen Beethoven durch die Unterlegung eines an und für sich nicht übeln Hymnen-Textes unter dessen *C-dur*-Messe schreiendes Unrecht angethan, indem er die auffallendsten Widersprüche zwischen der Musik und den Worten ihm andichtet. So fällt z. B. „Weltenherrscher, Allgewaltiger" mit dem sanften *Kyrie eleison*, „unnennbar ist Deine Macht" mit *diminuendo al pianissimo* und „wir stammeln mit Kindeslallen" mit *crescendo al fortissimo* zusammen! Zu den hinsterbenden Tönen des *passus et sepultus est* heisst es: „Dann fühl' ich, dass seines Geschlechts wir sind!" und das *Tutti ff. Qui locutus est per Prophetas* mit der Trompeten-Intrade besingt „(die Weisheit) die geheimnissvoll durch das Dasein uns geleitet!" *)

Wir halten dafür, dass, wenn die Intentionen des Componisten in ihrer vollen Wahrheit auch bei dem deutschen Texte erscheinen sollen, dieser sich dem lateinischen so wörtlich wie möglich mit steter gewissenhaftester Berücksichtigung der Musik anschliessen müsse. Es entstände alsdann allerdings eine Art von Oratorium, eine geistliche Musik auf kirchlichen Text.

Wir haben bereits im Jahrgange 1850—1851 in Nr. 22 (den 30. November 1850) der Rheinischen Musik-Zeitung (bei M. Schloss) einen solchen deutschen Text gegeben, der auf alle, besonders aber auf Beethoven's beide Messen passt. Auch wo im Concert der lateinische Text (was natürlich immer am besten ist) gesungen wird,

*) Auch aus dem Text zu Beethoven's: „Der glorreiche Augenblick", einer Gelegenheits-Cantate beim Congress zu Wien im Jahre 1814, hat Rochlitz durch einen ähnlichen Missgriff einen „Preis der Tonkunst" gemacht!

sollte man im Programm eine Interlinear-Uebersetzung, um das Verständniss der Musik für Jedermann zu erleichtern, abdrucken lassen. Z. B.:

Lau - da-mus te, be - ne - di-cimus te, ad - o - ra-
Dich preisen wir und dich segenen wir, tief im Staub
mus te, glo-rifica-mus te! Gra-ti-as a - gi - mus
vor Dir! Halleluja dem Herrn! Dankopfer bringen wir
tibi, propter magnam glo - ri - am Tuam!
dar ob der grossen Herrlichkeit Deiner!

Hier wird der Aufschwung des *Laudamus*, die Ruhe des *Benedicimus*, die tiefen Töne auf *Adoramus*, der kraftvolle Einsatz jeder Stimme auf das *Glorificamus* u. s. w., die Beethoven in seine Musik gelegt, auch durch die deutschen Worte verständlich und sangbar. Eben so die sanfte Milde in:
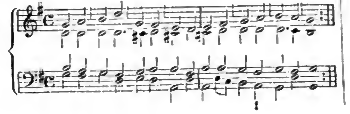
Be-nedic-tus qui ve-nit in no-mi - ne Domini!
Sei gesegnet! Du kamest im Namen des E-wigen!
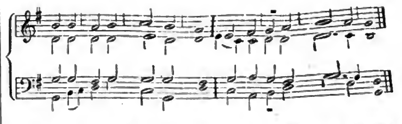
(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Evangelisches Choralbuch von H. Lohmeyer, Rector in Schildesche. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1861.

Herr Rector Lohmeyer sagt in dem Vorworte zu seinem Choralbuche: „Rink's Harmonie ist immer angenehm und lieblich, aber oft zu süss und weich: sie ermangelt nicht selten der kirchlichen Würde und Kraft; Ritter hat viele auffallende Modulationen und künstliche Accordenfolgen, die dem einfachen, würdigen Kirchenstile nicht entsprechen; sie mögen einem verwöhnten Ohr zusagen, können aber einem einfachen, nicht musicalisch durchgebildeten oder an echte kirchliche Musik gewöhnten Christenmenschen nimmer zur Erbauung dienen: sie stören vielmehr dieselbe. Die Harmonie der alten Meister des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts ist für unseren Geschmack gar zu herbe.“ Er (Herr Lohmeyer) sucht daher zwischen Altem und Neuem zu vermitteln. Der Choral „Gott des Himmels und der Erden“ (bei ihm in *A-dur* — warum?) möge zeigen, wie Herr Lohmeyer vermittelt hat.
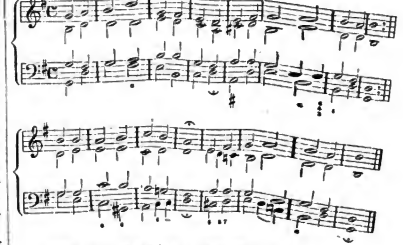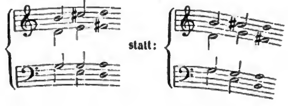




Dieser Aussatz leidet an einer erschrecklichen Monotonie. Von Stimmenführung kann eigentlich keine Rede sein, da sie nicht von der Stelle kommen; so im Alt vier Mal *d* hinter einander zu dreien Malen (beiläufig sei bemerkt, dass *d* in derselben Stimme 19 Mal vorkommt); die Intervalle bewegen sich nur in Secunden-Schritten. Der Tenor hält einen ähnlichen Gänsemarsch inne, und der Bass macht seine Schlüsse, wie folgt: *d A d; G d G; e G d; g d G.* Vor dem Abschluss ist noch der gleichzeitige Quinten-Fortschritt zwischen Alt und Tenor zu bemerken. In dieser Manier sind sämmtliche Choräle ausgesetzt.

Wer vermag da irgend ein kirchliches Element herauszufinden?
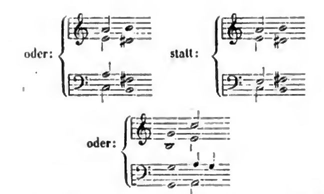
Um zu beweisen, dass der Lohmeyer'sche Aussatz ein dilettantischer ist, mag hier zur Veranschaulichung der Sämann'sche Aussatz desselben Chorals folgen:



Stimmführungen wie die folgenden, ohne Noth angewandt, sind ebenfalls schülerhaft:



[*]



bei unmittelbarem Anschluss (NB. „streng im Tact“ zu spielen); dergleichen Stellen kommen gar nicht selten vor, und von verdeckten Quinten und Octaven wimmelt der Lohmeyer'sche Aussatz. Diese ganz subjective Manier ist kein Vermitteln, sondern ein ganz unentschiedenes Hinken auf beiden Seiten, was „im Kämmerlein“ gestattet sein mag, nicht aber zu kirchlichem Gebrauche. Die Maxime, Verwechslungen möglichst zu vermeiden, macht den Satz oft unbeholfen, statt kräftig.

Bei Licht besehen, hätte Herr Lohmeyer den musicalischen Theil seiner Arbeit besser für sich und seine Freunde behalten, da bereits viel Besseres wirklich vorhanden ist. F.

Aus Aachen.

Ich bin mit meinen Berichten über unsere Winter-Concerte in Rückstand geblieben, aber nicht aus Armuth an Stoff; denn wenn ich auch jetzt mich nur auf einfache Nennung von Künstlernamen und Titeln der Compositionen beschränke, so lässt sich doch daraus schon der reiche Genuss ermessen, den die bis jetzt Statt gefundenen drei Concerte uns gebracht haben, zumal da der Eifer unseres talentvollen Dirigenten Wüllner von dem Sängerchor und dem Orchester aufs glücklichste unterstützt wird und der Erfolg im Allgemeinen das Unternehmen gekrönt hat.

Das erste Concert begann mit Mendelssohn's herrlicher Sommernachtstraum-Ouverture und schloss mit Beethoven's Sinfonie Nr. IV. in *B-dur*. Wenn diese Sinfonie auch in ihren letzten Sätzen nicht den grossartigen Schwung und die majestätische Kraft anderer symphonischer Stücke des grossen Meisters offenbart, so hat sie doch überall reizende Schönheiten anderer Art, und die ergreifende Einleitung zum ersten Satze gehört sicher mit zu dem Vollkommensten, was Beethoven geschrieben hat. Die Vocal-Partie bestand aus Hiller's schöner Elegie auf Byron's Worte: „O, weint um sie!“ welche den vortheilhaften Fehler hat, dass sie zu kurz ist, und aus dem Finale aus Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen. Herr Fleischbauer zeigte durch den edeln Vortrag des Violin-Concertes Nr. VI. von Spohr seine volle Berechtigung zum Concertmeister-Amte in unserem Orchester.

Im zweiten Concerte ergötzten wir uns an der lieblichen Pastorale „Acis und Galatea“ mit Musik von Händel, deren Text durch die mannigfachen Regungen von Freude und Schmerz, Unruhe und Befriedigung, Glück und Unglück, die er schildert, dem Meister in Tönen reichen Stoff lieferte. Wenn man etwas daran tadeln wollte, so wäre es die allzu lange ununterbrochene Reihe von Arien im ersten Theile; wenn der Chor des heiteren Völkchens auch ein Wort mitspräche zwischen den feurigen Liebeserklärungen der schönen Nymphe und des artigen Schäfers, so würde das den Zuhörern eine angenehme Abwechslung bereiten. Die Ausführung war vollkommen, worüber Ihnen Ihre talentvolle und bescheidene Sängerin Fräulein Genast Zeugniss ablegen kann, welche in der Partie der Galatea, von der man beinahe sagen sollte, sie wäre für sie geschrieben, prächtigen Erfolg hatte, wobei die Herren Göbbels, Acken und S. sie vortrefflich unterstützten. — Die erste Abtheilung des Concertes füllte Mozart's Sinfonie in *B-dur* Nr. XI.

Zeichnete sich das Programm des zweiten Concertes durch Einheit aus, so bot das dritte dafür eine grosse Mannigfaltigkeit dar, zu deren Erfolg vorzüglich das Auftreten der eminenten Pianistin Frau Szarvady-Clauss auf glänzende Weise beitrug. Dieser liebenswürdigen, graziösen Künstlerin, deren ausgezeichnete Vorzüge Sie bereits auch in diesen Blättern und in der Kölnischen Zeitung charakterisirt haben, wurde eine enthusiastische Ovation von Seiten des Publicums und des Orchesters zu Theil, sowohl nach dem Vortrage eines Concertes von F. Hiller in *Fis-moll*, als vollends nach den Stücken von Chopin, dessen Compositionen ihre Lieblinge zu sein scheinen, da sie auch nach dem Hervorruf noch ein Salonstück von ihm zugab.

Mozart's *Laudate Dominum* und Gade's „Frühlingsbotschaft“, eine Composition von reizender Durchsichtigkeit, gaben unserem Sängerchor Gelegenheit, seine Vorzüge geltend zu machen. Wenn wir in Beziehung auf die Ausführung der Freischütz-Ouverture sparsam mit Lob sind, in welcher namentlich die Hörner einige Töne hören liessen, die dem Samiel selbst bange machen konnten, so können wir kaum rühmlich genug von unserem Orchester und dessen geschicktem Leiter sprechen, wenn wir uns an die vortreffliche Ausführung der Sinfonie Nr. II. in *C-dur* von Schumann erinnern, welche der meisterhaften Composition vollkommen würdig war. N.

Aus Münster.

Die alte Sitte, nach welcher der hiesige Musik-Verein jährlich am 22. November, dem Cäcilien-Tage, ein Oratorium zur Aufführung brachte, wurde, wie ich Ihnen in meinem letzten Berichte, Nr. 24 der Niederrheinischen Musik-Zeitung, mittheilte, im vorigen Jahre unterbrochen. Die Wiederherstellung derselben bei der Wiederkehr des diesjährigen, der heiligen Sängerin gewidmeten Tages konnte nur freudig begrüsst werden. Die festliche Erwartung wurde dadurch gesteigert, dass an die Stelle des bisherigen Dirigenten des Vereins, des nach Frankfurt a. M. berufenen Musik-Directors Karl Müller der Musik-Director J. O. Grimm aus Göttingen getreten war, welcher mit der Leitung der Fest-Aufführung seine neue Wirksamkeit im hiesigen Musik-Vereine begann.

Zur Aufführung kam Haydn's „Schöpfung". Die Wahl dieses Meisterwerkes wird sich stets und überall der Zustimmung aller derer erfreuen, die für classische Musik ein sich hingebendes Ohr und Herz haben. Sie fand auch hier, obwohl in früheren Jahren mannigfach getroffen, wiederum allgemeinsten Beifall. Und in der That, wer vermag alle die Schönheiten dieses ewig frischen Werkes zu zählen, welche in dem treffenden Ausdrucke der Recitative, in den reizenden Melodieen seiner Arien und Ensemble-Stücke, in dem Schwunge und der Pracht der Chöre, in den wunderbaren Effecten der Orchester-Partie enthalten sind! Es erfüllt dabei stets von Neuem mit Bewunderung, wenn man den begränzten Inhalt des der Composition zum Grunde liegenden Gedichtes, welcher sich, die lyrisch-dramatische Partie des Adam und der Eva im dritten Theile abgerechnet, für die Einzel-Stimmen auf die Darstellung und Betrachtung des Schöpfungswerkes, für den Chor auf das Lob des Schöpfers beschränkt, mit dem grossartigen Reichthum der musicalischen Erfindung vergleicht, welcher in jeder Nummer dieses unvergleichlichen Werkes niedergelegt ist. Von sämmtlichen Chören, acht an der Zahl, hat jeder nur denselben poetischen Inhalt: „Des Schöpfers Lob", und mit welcher Mannigfaltigkeit des musicalischen Ausdrucks sind alle einzelnen behandelt! Gewiss, so wenig ein Apoll von Belvedere und eine mediceische Venus aufhören werden, Schönheits-Urbilder plastischer Kunst zu sein, eben so wenig wird Haydn's „Schöpfung" trotz aller Zukunft veralten.

An der Aufführung betheiligten sich ein Chor von 135 Vereins-Mitgliedern und ein Orchester von 20 Violinen, 6 Violen, 7 Cello's, 4 Contrabässen, 16 Bläsern und 1 Pauker. Der erstere zeichnete sich durch schönen Klang der Stimmen und in allen Chören durch präcises, festes Einsetzen aus. Den zarten sowohl als den kräftigen Bewegungen war überall die Sangeslust und das Erfülltsein von der Schönheit dieser Chöre anzuhören. Das Orchester entfaltete in der Begleitung der Recitative fast durchgängig eine vortreffliche Zartheit und Präcision, bei den Chören überall Kraft und Sicherheit. Besondere Erwähnung verdienen in der Begleitung der betreffenden Solo-Partieen der schöne, weiche und zarte Ton der ersten Flöte und des ersten Horns. Von den Solisten sang Fräulein J. Rothenberger aus Köln die Sopran-Partie des Gabriel und der Eva. Fräulein Rothenberger besitzt eine klare, wohltönende, besonders in der Höhe sehr ansprechende Stimme und eine sehr gute Ausbildung. Ihre Intonation ist sehr rein, die Aussprache deutlich und schön und der Vortrag voll Leben und Seele. Von feiner Auffassung zeugte insbesondere der ruhige und gehaltene Vortrag der Partieen des Gabriel im ersten und zweiten Theile im Gegensatze zu dem dramatisch belebten Vortrage der Partie der Eva im dritten Theile. — Herr R. Otto, Domsänger aus Berlin, sang die Partie des Uriel. Herr Otto ist ein hervorragender Oratorien-Sänger. Er verbindet mit einem sehr schönen, weichen Tone, der vom leisesten Piano bis zur höchsten Stärke in gleicher Reinheit und Schönheit aufs leichteste anspricht, einen vollendeten Vortrag, in welchem sich mit der klarsten, edelsten Aussprache seelenvoller Ausdruck, frei von aller Sentimentalität, verbindet. Die Arie „Mit Würd' und Hoheit angethan" wurde von ihm hinreissend schön vorgetragen. In der ersten Strophe fanden die würdevollste Einfachheit und Ruhe, in der zweiten geistige Erregtheit, in der dritten die lieblichste Zartheit den entsprechendsten Ausdruck. Diesen bedeutenden Sänger zu hören, war ein grossartiger Genuss. — Die Bass-Partie des Raphael trug Herr Hof-Opernsänger J. Schott aus Hannover vor. Derselbe besitzt eine kolossale Stimme. Die grosse Bewegtheit und das dramatische Leben, welche ihm in den Ausdruck gelegt wurden, waren wohl dem Charakter seiner Partie nicht ganz entsprechend. Der *D-dur*-Schluss der *D-moll*-Arie des ersten Theiles von „Leise rauschend gleitet fort" an wurde jedoch sehr schön vorgetragen. — Herr Karl Leesemann, ein hiesiger Dilettant, sang die Partie des Adam mit angenehmer, reiner Stimme und gutem Vortrage.

In der Leitung des Ganzen bewährte sich Herr Musik-Director Grimm als ein tüchtiger Dirigent. Die Tempi wurden in angemessenster Art, in keiner Weise übertrieben, genommen, alle feinen Nuancirungen des herrlichen Werkes kamen sauber und rein zu Gehör, und lebendige Frische und seelenvoller Schwung durchzog das Ganze. Ueber die Vortrefflichkeit der Aufführung herrscht nur Eine Stimme; auch erging sich das zahlreiche, sonst zu

Applausen nur sehr selten hinzureissende Auditorium in den reichsten Beifallsbezeigungen.

Dieser Anfang der neuen Periode unseres musicalischen Lebens unter der Leitung des Herrn Grimm stellt den Erfolgen des neuen Dirigenten das günstigste Prognostikon. Möge auch die Einstimmigkeit, mit der er hieher berufen, und die Freundlichkeit, mit der er empfangen wurde, ihm selbst dafür eine Gewähr sein, ***

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 4. December 1860.

Programm. Erster Theil. 1. Sinfonie Nr. IV. in *B-dur* von Niels W. Gade. 2. Hymne für Sopran-Solo mit Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy (Solo: Fräul. Emil. Genast). 3. *Concertante* in *A-dur* für zwei Violinen von L. Spohr (die Herren Gebrüder Alfred und Henry Holmes aus London).

Zweiter Theil. 4. Concert-Ouverture von C. Jos. Brambach (zum ersten Male). 5. Arie: „Das Täubchen klagt" (*as when the dove*) aus „Acis und Galatea" von G. F. Händel (Fräul. Genast). 6. *Morceau romantique* für Violine und Orchester von H. Holmes, vorgetragen vom Componisten. 7. „Zigeunerleben" von E. Geibel, componirt von Rob. Schumann. 8. *Larghetto* für zwei Violinen aus dem Duett Nr. X. von L. Spohr (A. und H. Holmes). 9. Ouverture zu Leonoro von L. van Beethoven.

Etwas bunt; indess nach dem ausschliesslichen Programm des letzten Concertes (Beethoven's Messe in *D* und Sinfonie in *C-moll*) für die hohe Musik-Aristokratie musste man auch einmal wieder in gemischte Gesellschaft geführt werden. Es klingt vielleicht sonderbar, wenn wir die Meinung aussprechen, dass die Localität zum Erfolg der Concertmusik beitrage, ja, ihn mit bedinge, und doch ist es wahr. In einem so kolossalen und prachtvollen Saale wie der Gürzenichsaal kam uns, mit Ausnahme der Ouverture von Beethoven, alles Andere wie recht artige Salonmusik vor, von der Gade'schen Sinfonie bis zu Schumann's „Zigeunerleben" und Spohr's Larghetto. Dieses Larghetto trugen die Gebrüder Holmes ganz vortrefflich vor, und es erwarb ihnen mit Recht den lebhaftesten Applaus und Hervorruf. Ihre übrigen Leistungen überschritten nicht das Maass eines guten Violinspiels, wie man es heutzutage häufig hört, und am Ende in der nächsten Nähe noch besser hat, namentlich was Ton und breiten Stil betrifft. Die Composition des jüngeren Herrn Holmes, ein kurzer Satz, eine Art Capriccio, dessen Charakter mit der Benennung *romantique* sehr wenig übereinstimmt, ist als Salonstück nicht übel, sprach jedoch nicht allgemein an.

Beim Anhören von Mendelssohn's Hymne (? Es ist keine Spur eines Hymnus in dem Gedichte, das die Bitte und Klage einer von Feinden bedrängten Jungfrau — Zion? — enthält) fällt einem auch das *Interdum dormitat Homerus* ein; nur die Composition der letzten Strophe und der Schluss erinnern an die besseren Werke des Meisters. Fräulein Genast sang diesen letzten Theil recht gut, während zu dem Ausdruck der leidenschaftlicheren Gefühle Kraft und Schwung der Stimme fehlte. Dagegen befand sie sich bei dem Vortrage der lieblichen Arie der Galatea aus Händel's Schäferspiel (1720 zu Cannons bei London auf englischen Text des Dichters Gay geschrieben) ganz in ihrem Genre und ärntete lebhaften Beifall.

Die Orchestersachen wurden alle recht gut ausgeführt, namentlich die grosse Leonoren-Ouverture, ein Paradestück unseres Orchesters. Auch die niedliche Sinfonie von Gade wurde sehr hübsch gespielt, und Schumann's „Zigeunerleben" gefiel mit Recht ganz ausserordentlich. Die Concert-Ouverture von C. Joseph Brambach erhielt einen *Succès d'estime*, den sie durch Fluss der Arbeit, harmonische Klarheit und gewandte Formenbeherrschung vollkommen verdiente.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Bonn. Das zweite Abonnements-Concert unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn Alb. Dietrich brachte am 28. November Cherubini's Ouverture zum Wasserträger und Mendelssohn's Sinfonie Nr. III. in *A-moll*, beide in gelungener, erstere in vorzüglich gelungener Ausführung. Fräulein F. Schreck sang eine Arie mit Chor: „In süsser Harmonie vereint" (Daniel zu Alt) aus Händel's Oratorium Saul mit klangvoller Stimme und gutem Ausdruck; die Composition — wenigstens so vereinzelt gehört — hat uns nicht so angesprochen, wie wir erwarteten. Der Glanzpunkt des Abends war der Vortrag des Violin-Concertes von Beethoven und einer Phantasie von Spohr für die Violine über Motive aus Jessonda durch Herrn Concertmeister August Kömpel aus Hannover. Herr Kömpel bewährte vollkommen den grossen Ruf, den er durch sein grossartiges breites Spiel, dessen Fundament die Schule seines Meisters Spohr ist, bereits in Deutschland, so wie in den Weltstädten Paris und London sich erworben hat. Bei der Orchesterbegleitung des Concertes von Beethoven wurde zuweilen ein Zurückhalten und Schleppen bemerkt, welches bei der Begleitung eines Solospielers am wenigsten an seiner Stelle ist.

Coblenz. Das Musik-Institut unter Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn Lenz veranstaltete am 30. November sein zweites Abonnements-Concert. Eröffnet wurde es durch die Sinfonie Nr. VII. in *A-dur* von Beethoven und beschlossen durch die Ouverture zur Euryanthe von C. M. von Weber. Beide Orchesterwerke wurden recht gut ausgeführt. Herr Concertmeister Maximilian Wolff aus Frankfurt a. M. trug das Adagio und Rondo aus Vieuxtemps' *E-dur*-Concert, eine Romanze in *G-dur* für Violine von Beethoven und Paganini's (oder Ernst's?) Carneval von Venedig vor und ärntete besonders durch die zwei letzten Stücke grossen Applaus und Hervorruf. Für Gesang hörten wir den Vortrag der Bass-Arie: „Herr, sei mir gnädig!" aus Mendelssohn's „Paulus" und zwei neue Compositionen von M. H. Hauser für Chor und Orchester: „Frühlingslied" von Fr. Reinick und „Schneeglöckchen" von Fr. Rückert, welche sehr ansprachen.

Berlin. Bei der Menge der Theaterabende muss man sich glücklich schätzen, den ersten oder zweiten Theil eines der Statt findenden Concerte anhören zu können. Leiden sie in diesem Jahre doch auch mehr denn je unter der ringsum herandrängenden Concurrenz. Wenn es wahr ist, dass an der Gründung eines zehnten Theaters auf dem Köpnicker Felde gearbeitet wird, so würden wir gleich rathen, die Sing-Akademie oder das Schauspielhaus mit seinem renommirten Concertsaale auf den Abbruch zu verkaufen und die Baumaterialien so bald als möglich auf den neuen Kunstschauplatz hinaus zu fahren. Zum Glück stehen beide Bauwerke noch, und in ersterem gab Herr Wilhelm Langhans am Freitag ein

Concert mit Ausschluss der Oeffentlichkeit, d. h. der bezahlenden Zuhörer. Herr Langhans ist ein Hamburger und hat seine gründlichen Studien auf dem Conservatorium zu Leipzig gemacht. Als dem Kinde einer eingefleischten Handelsstadt mag es ihm nicht leicht geworden sein, dem Comptoir zu entwischen und in den Concertsaal zu gelangen, und doch bedarf die Kunst so nothwendig der Leute, die sie nicht des Brodes wegen zu treiben brauchen. Der Concertgeber bewies gleich durch seine erste Leistung, einen von ihm componirten und ausgeführten Concertsatz, dass er wohl gethan habe, das Zahlbrett mit dem Griffbrett, das Schreibpult mit dem Notenpult zu vertauschen. Er ist ein tüchtiger Geiger von gründlicher Schule und trug seine nicht zu ihrem Nachtheil an die Schreibart Felix Mendelssohn's erinnernde, fein instrumentirte Arbeit mit Fertigkeit und Geschmack vor. Die Liebig'sche Capelle und Fräulein Bertha Walsack aus Köln unterstützten ihn, jene mit gewohnter Sicherheit, diese mit einer ihrem wohllautenden Organe nicht förderlichen Befangenheit in einer Arie aus Mozart's Figaro. Die überwiegend aus einem kunstgebildeten, eingeladenen Publicum bestehende Versammlung folgte den Vorträgen mit Antheil und lautem Beifall. (E. Kossak.)

Wiesbaden. Unser erstes Vereins-Concert fand am 23 November im grossen Saale des Curhauses Statt. Der Cäcilien-Verein brachte in Verbindung mit dem Theater-Orchester unter Hagen's Leitung Mendelssohn's „Paulus“ — das vollständige Oratorium — zu Gehör. Die Aufführung war im Ganzen eine gute und im Allgemeinen zufriedenstellende, wenn auch nicht in allen Theilen correcte. Die Tempi schienen mit wenigen Ausnahmen ein wenig zu schnell genommen. Ein Dirigent der Oper sollte nur mit grosser Ruhe an die Leitung von Oratorien-Musik gehen. Die Orchester nehmen es mit den Schwierigkeiten derselben ebenfalls nicht genau genug; sie spielen eben Alles aufs glatteste herunter. Punktirte Noten wie ♪. ♬ oder ♩. ♪ wurden meist ♫ oder ♩ ♩ gespielt und gesungen. Unter den Solo-Partieen war der Tenor mit Herrn Schneider am genügendsten besetzt. Das Orchester erlaubte ihm indess sehr ungern und selten so viel Freiheit, um „singen“ zu können. Herr Simon, unser geschätzter Baritonist, sang den „Bass“. Die Partie wurde nicht sehr correct von ihm gesungen; überall blickte Unsicherheit durch. Fräulein Bork, eine hier neu engagirte Sängerin — an Stelle der zum Bedauern vieler Opernfreunde von hier nach Breslau abgegangenen Fräulein Zirndorfer — hat eine geringe und zu sehr gepresste, unsichere Höhe, ist noch ungewöhnlich starke Anfängerin und entledigte sich ihrer Sopran-Partie im „Paulus“ auch nur unter dem steten Einflusse dieser Thatsachen. Fräulein Schönchen hatte den Alt übernommen. Ton, Ansatz und Sicherheit qualificiren sie zu dergleichen kleinen musicalischen Leistungen hinreichend.

Am 12 November eröffneten die Herren Baldenecker, Scholle, Wagner und Grimm ihren alljährlichen Cyklus von Soireen für Kammermusik. Die erste Soiree brachte den Freunden dieser Musikgattung ein Quartett von Haydn (*G-dur*), ein anderes von Mozart (*F-dur*) und von Op. 18 das in *C-moll* von Beethoven. Man kann den Herren Veranstaltern das unbestrittene Zeugniss geben, dass ihr einheitliches, durchdachtes Spiel unserer Meisterwerke in diesem Genre ein ernstes Studium derselben voraussetzen lässt. Der Besuch der Quartette nimmt mit jedem Winter zu. W. W.

Karlsruhe. Verflossenen Samstag waren die Vertreter der vier zum mittelrheinischen Musikverbande gehörigen Städte (Darmstadt, Mainz, Mannheim und Wiesbaden) in Mainz versammelt, um, da der Turnus zu Ende ist, über Fortbestand dieser Feste, die Art ihrer künftigen Abhaltung, beziehungsweise Durchsicht der Satzungen, sich zu berathen. Darmstadt, als diejenige Stadt, in welcher das nächste Fest Statt zu finden hätte, erklärte sich ausser Stande, im nächsten Jahre ein solches Fest bei sich abzuhalten, da ihr die frühere Räumlichkeit nicht mehr zu Gebote stehe, die zweifelhafte politische Weltlage auch eine Verlegung auf 1862 wünschenswerth erscheinen lasse. Mannheim unterstützte diesen Antrag, eben so Wiesbaden, wonach also der Beschluss gefasst wurde, im Jahre 1861 kein solches Musikfest abzuhalten. Die Frage, ob überhaupt nur alle zwei Jahre ein solches Fest abzuhalten wäre, wurde bis auf die Besprechung im nächsten Sommer vertagt. Voraussichtlich wird dies aber wohl zum Beschlusse erhoben werden, da bei jährlichen Festen die einzelnen Städte zu häufig an die Reihe kämen. Es hat sich (nach der Bad. Lz.) gezeigt, dass diese Feste stets zwischen 13—15,000 Fl. Kosten verursachen, den einzelnen Städten grosse Opfer auferlegen und stets mit einem Ausfalle von einigen Tausend Gulden schliessen. Angesichts dieses wird wohl eine Vereinfachung derselben in Antrag gebracht werden, die auch sehr zweckdienlich wäre und namentlich auch einen Zudrang von so genannten activen Theilnehmern verhinderte, die mehr des Vergnügens halber als des musicalischen Mitwirkens wegen beitraten. Ein fernerer Umstand, der zu berücksichtigen wäre, ist der, dass die einzelnen Vereine durch alljährlich wiederkehrende Feste zu sehr von ihrem eigentlichen Zwecke abgezogen werden, indem der Winter meistens dazu benutzt werden muss, um die zum Feste bestimmten Tonstücke einzustudiren, Stücke, die sehr häufig nicht für die geringeren Kräfte vieler Vereine passen. Ein zweijähriger Turnus wird einem solchen Misstande wohl am besten abhelfen.

Augsburg, Anf. November. Wie seit vielen Jahren, ging auch der Tag des Reformationsfestes (4. Nov.) mit Abhaltung eines Concertes im Saale der goldenen Traube zu Ende, und war der Veranstalter desselben unser talentvoller Karl Kammerlander, dessen anerkennenswerthe Bestrebungen schon aus dem Programm zu erkennen sind, welches nur zwei Piecen an seiner Stirn trug; die erste war Beethoven's *D-dur*-Sinfonie, welche unter Kammerlander's Leitung von einem ansehnlich besetzten Orchester eben so kraftvoll als fein nuancirt durchgeführt, auf die Zuhörerschaft einen erhebenden Eindruck zu machen nicht verfehlt hat. Die zweite Piece war eine vom Concertgeber componirte und zum ersten Male aufgeführte Cantate, „Ein Sommertag“, Gedicht von Hertle, welche prachtvolle Chöre und äusserst anmuthige ein- und mehrstimmige Sologesänge enthält. Die Soli wurden von den Fräulein Brankan und Würst und von den Herren Lenk, Vogelsberger und Bosch trefflich vorgetragen, und wirkte der aus mehr als 200 Individuen bestehende Chor mit wahrhaft imponirender Gewalt und Präcision. (Allg. Ztg.)

Wien. Das erste Gesellschafts-Concert brachte Schumann's „Manfred“ zum zweiten Male, und zwar im Ganzen in vorzüglicher Weise. Wir müssen dies um so entschiedener anerkennen, als Herr Director Herbeck aus verschiedenartigen Elementen ein neues Orchester zusammengesetzt hatte und die Schwierigkeiten der Schumann'schen Musik keine geringen sind. Auch der freilich wenig beschäftigte Chor hielt sich wacker, und die Soli waren mit Ausnahme der weiblichen Stimmen gut besetzt. Was nun die Wirkung des „Manfred“ betrifft, so wurden selbstverständlich die Ouverture, die Erscheinung der Alpen-Fee, der Chor der Geister Ariman's und einiges Andere mit vielem Beifall aufgenommen. Anderes, wie die meisten Vocalsachen, konnte keinen Eindruck machen, ja, wir möchten diese Stücke selbst als verfehlt bezeichnen und können sie weder schön noch charakteristisch finden. — Im Ganzen glauben wir der Meinung vieler Musikfreunde Ausdruck zu geben, wenn wir sagen, dass ein Concert, in welchem die eine Hälfte mit *Declamation*, die andere mit Musik ausgefüllt ist, von welcher letzteren *aber* der grössere Theil nur aphoristisches oder melodramatisches *Gepräge* trägt, keinen vollkommenen Eindruck zurücklassen kann. Wir selbst

hätten, obwohl das Concert nahezu zwei Stunden dauerte, gern noch eine Sinfonie gehört, um einen rein musicalischen Eindruck mit fortzunehmen. Mögen Andere in dem Hereinziehen von Declamation (die hier freilich unentbehrlich) eine Bereicherung und willkommene Abwechselung finden, — wir, vom musicalischen Gesichtspunkte ausgehend, können darin nur eine Beeinträchtigung erblicken, die selbst durch einen so vortrefflichen Vortrag wie der des Herrn Lewinsky, der das verbindende Gedicht von Kürnberger sprach, nicht unfühlbar gemacht wird. Wenn unsere Empfindung richtig ist und somit auch in weiteren Kreisen zum Durchbruch kommen wird, so dürfte der „Manfred", trotz seiner theilweise herrlichen Musik, als eine Concert ausfüllende Nummer sich nicht lange erhalten, und die Forderung entschiedener hervortreten, dass der Text gekürzt, eine Anzahl musicalisch gar zu geringfügiger, mehr für die wirkliche (freilich kaum ausführbare) Darstellung des Byron'schen Manfred berechneter Nummern weggelassen und dafür noch eine Sinfonie ins Programm genommen werden sollte. Damit würde das wahrhaft Schöne in dieser Schumann'schen Musik dem Publicum sicherer erhalten bleiben, als durch die jetzt beliebte Art der Aufführung. (D. Musik-Ztg.)

In Betreff des Widerspruches, der sich früher durch die entgegengesetzten Mittheilungen ergab, dass die Fischhof'sche Bibliothek an die königliche Bibliothek in Berlin verkauft sein sollte, während von einer leipziger Buchhandlung die öffentliche Versteigerung derselben angekündigt wurde, können wir jetzt aus bester Quelle mittheilen, dass es mit dem Ankaufe durch jene Hof-Bibliothek seine Richtigkeit hat und die Versteigerung nur die von derselben hintangegebenen Doubletten betrifft.

In der ersten diesjährigen Novitäten-Soiree bei dem Musicalienhändler Herrn C. Haslinger soll eine Suite für Pianoforte allein von W. Bargiel, welche demnächst im obigen Verlage erscheinen wird, am meisten angesprochen haben.

Die Faust-Ouverture von R. Wagner, in Leipzig dem Gewandhaus-Publicum vor Kurzem vorgeführt, vermochte keinen grösseren Erfolg zu erringen als bei früheren Aufführungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 51. **KÖLN, 15. December 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Musik und Kritik in Wien.

Wir haben schon öfter uns darüber ausgesprochen, wie erfreulich es sei, dass in der Stadt Wien, die so lange Zeit nicht nur eine politische, sondern auch eine musicalische Kaiserstadt war als Residenz des Triumvirats der Cäsaren der Tonkunst: Haydn, Mozart und Beethoven, dass in Wien — sagen wir — nach einer trüben Periode der Gleichgültigkeit gegen die classische Musik und der Leichtfertigkeit des Geschmacks und des Urtheils wieder ein neues musicalisches Leben erwacht ist und sich dort Kräfte gesammelt und vereinigt haben, um die Tonkunst wieder zu Ehren zu bringen.

Bei dem Worte „vereinigt“ müssen wir aber den neuesten Erfahrungen gegenüber schon wieder ein Fragezeichen machen, und das thut uns sehr leid. Was soll man dazu sagen, wenn die zwei grössten Concert-Vereine in Wien, die Veranstalter der „Gesellschafts-Concerte“ und der „philharmonischen Concerte“, ihre Concerte auf denselben Tag und dieselbe Zeit ansetzen, wie es in der That am Sonntag den 2. December der Fall gewesen ist? — Die Programme brachten: im philharmonischen Concerte (Dirigent Dessoff): Beethoven's Egmont-Ouverture und Sinfonie Nr. VIII., dazu classische Stücke von Mozart und Mendelssohn; im Gesellschafts-Concerte (Dirigent Herbeck): einen von Liszt instrumentirten Marsch und unbekannte Orchestersachen von Franz Schubert, ferner ein neues Clavier-Concert von Volkmann. Beide Programme bezeichnen, wie es scheint, die Richtungen, welche die Vorstände beider Institute einzuschlagen gedenken. Ob eine consequente Durchführung dieser Richtungen gerathen sei, wollen wir nicht untersuchen; unsere Ueberzeugung sträubt sich jedoch nicht bloss gegen jede Tendenz-Musik, sondern auch gegen alle Tendenz-Concerte. Sie führen zu Parteiungen, und wir gehören nun einmal zu denen, die von Parteiungen in der Kunst nur Störendes und Hinderliches für die Entwicklung der Kunst selbst und noch mehr für die ungetrübte und unbefangene Freude an ihr erwarten oder vielmehr fürchten.

Indessen ist das Programm des Herbeck'schen Gesellschafts-Concertes auch für weitere Kreise jedenfalls interessant, und wir geben darüber folgende Mittheilung von Ed. Hanslick:

„Da gab es zuerst einen von Liszt orchestrirten Marsch Schubert's. Kühn und dabei leichtbeflügelt, im Trio zärtlich singend, glanzvoll und stürmisch im Abschlusse! Das Original (Nr. 3 aus den vierhändigen „Sechs Märschen“, Op. 40) kann allerdings dem im vorigen Winter aufgeführten „Reitermarsch“ nicht gleichgestellt werden; aber wie klingt das in Liszt's Instrumentirung! Wir müssten vollständig wiederholen, was wir damals bewundernd über die Liszt'sche Orchestrirung berichteten. Genug, Schubert selbst hätte gestaunt. Scheint es doch kaum möglich, in kleinstem Rahmen solchen Glanz des Colorits zu entfalten, so viel Zartheit neben so stürmischer Kraft, so geistreiche Details bei solcher Einheit der Totalwirkung. Dabei will der glänzende Schmuck, welchen Liszt dem einfachen Clavierstücke umgethan, nirgend für sich, nirgend mehr gelten, als das Geschmückte selbst; es ist ein Werk aus Einem Guss, eigentlich ein kleines Ideal von Compagnie-Arbeit, eine solche nämlich, die keiner der beiden Künstler allein hätte hervorbringen können. Kaum bedarf es der Versicherung, dass der Marsch einhellig zur Wiederholung verlangt wurde.

„Ungleich geringer war der Erfolg von vier „Fragmenten“, welche man aus Schubert's nachgelassenen, noch ungedruckten Sinfonieen gewählt und gleichsam zu Einer Sinfonie zusammengestellt hatte. Die beiden ersten Sätze sind einer Sinfonie entnommen, welche Schubert als neunzehnjähriger Jüngling componirt und die „Tragische“ genannt hatte. Sie hiesse wohl besser die „Pathetische“;

pathetisch in dem selbstbewussten, leidenschaftlichen Tone der Cherubini'schen Ouverturen ist namentlich der erste Satz. Nicht eben selbstständig oder glänzend in der Erfindung, weis't er doch ein reifes musicalisches Gefühl, dabei ein präciseres Zusammenfassen der Form auf, als die späteren Instrumentalsachen des Meisters. Das Andante bringt in Mozart'scher Ausdrucksweise manchen eigenthümlich Schubert'schen Gedanken; schade, dass die sanfte, einheitliche Empfindung des Stückes (überdies durch Rosalienketten und Aehnliches) über Gebühr breitgezogen wird. Das Scherzo, neun Jahre später componirt, äussert bereits den vollen, gegen Schubert fast übermächtig einstürmenden Einfluss Beethoven's. Die anregende Wirkung dieses lebensfrisch pulsirenden Satzes wird nur durch seine allzu starke Reminiscenz an das Scherzo in Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, dann durch ein Trio gestört, dessen langsam ruckweiser, an Automaten mahnender Rhythmus uns in einige Verwunderung versetzte. Das Finale ist wieder ein Werk der Jugend (1815) und ihres vergnügt lärmenden Thatendranges, der sich noch regt und bewegt, ohne sich um Ziel und Erfolg Grosses zu kümmern. Herrn Director Herbeck gebührt das Verdienst, uns mit diesen Reliquien eines theuren, frühverblichenen Meisters zuerst bekannt gemacht zu haben. Niemand wird ohne Rührung, ohne Staunen diese Blüthen eines so früh und üppig producirenden Talentes betrachtet haben. Ob sie ohne dieses persönliche und historische Interesse bloss durch ihren absoluten Werth nachhaltig zu wirken vermöchten, wollen wir nicht entscheiden.

„Auf das angenehmste überraschte uns Volkmann's neues Concertstück für Piano und Orchester. Endlich doch wieder ein neues Werk, mit dessen Verdienst wir uns nicht durch die Worte „„geistreich"" und „„interessant"" abfinden müssen! Geistreich ist Volkmann's Composition allerdings und interessant in hohem Grade; aber sie ist weit mehr, als dies. Sie ist durch und durch musicalisch, der freie Ausfluss eines fein gebildeten, echten Talentes. Sie bietet uns keinen kalten Raritätensaal von Combinations-Wundern, sondern einen plastisch gegliederten Leib und eine singende Seele. Die melodische Erfindung ist, wenn auch nicht üppig, doch spontan und eigenthümlich; der Bau, das Detail, die Instrumentirung verrathen die erfahrene, wählerische Hand des Meisters. Eine köstlich instrumentirte, langsame Einleitung, deren schmerzliche Klage an ungarische Weisen anklingt, führt zu einem äusserst sinnigen Thema mit Variationen; Schumann könnte es geschrieben haben. Gleichfalls in unmittelbarem Anschlusse und ohne den alterthümlichen Formalismus der Cadenz folgt ein rasch dahinperlendes Allegro. Gegen das Frühere fällt dieser Schlusssatz dadurch ab, dass der Poet hier allzu höflich sich hinter den Virtuosen gestellt hat. Das Passagenwerk überwuchert manchmal den selbstständigen Gedanken und erinnert damit an eine ältere Epoche der Concert-Composition. Doch bewahrt der Satz auch unter dem dichtesten Bravourflitter seine vornehme, charaktervolle Haltung. An die Virtuosität des Pianisten stellt das Concertstück so hohe Anforderungen, dass Herr Dachs (der übrigens gerufen wurde) ihnen nicht durchweg genügte."

Betrachten wir nun zweitens, in welcher Weise die Gesang-Institute den neuen Aufschwung im Auge haben, die Sing-Akademie (Dirigent Stegmaier) und der Sing-Verein (Dirigent Herbeck), so zeigt sich in beiden das höchst ehrenwerthe Streben, das Publicum wieder an gediegene Musik zu gewöhnen. Doch nein: zu „gewöhnen" — das würde den Zuständen angemessen sein und sicher auch Frucht tragen; aber man scheint gewaltsame Bekehrung zu beabsichtigen, und das ist ohne Zweifel gefährlich.

Stellen wir auch hier die Programme der letzten Concerte dieser Körperschaften zusammen, so erscheint auch hier Herr Herbeck als Vertreter der Neueren, denn der Sing-Verein brachte in seinem Concerte am 1. December von Schumann die Ballade „Der Königssohn" und Chöre aus dem dritten Theile der Faust-Musik; von F. Schubert das Lied: „Der Hirt am Felsen" — Ständchen für Alt-Solo und Frauenchor, Op. 135 — Soldatenlied; von Grädener Chor: „Irwischgesang"; von Mendelssohn: „Die Nachtigall" und „Kommt, lasst uns geh'n".

Das erste Concert der Akademie hingegen begann mit nichts Geringerem als J. S. Bach's doppelchöriger Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied!" — liess Palestrina's *Stabat mater*, Lotti's achtstimmiges *Crucifixus* und Mendelssohn's achtstimmige Motette: „Aus tiefer Noth", folgen. Doch gab es, plötzlich von dem erhabensten Kothurn herabsteigend, Schumann's „Talismane" und dessen Frauenchöre: „Wassermann" und „Tamburinschlägerin", ja, zwei neue Lieder von Rust zu.

Dieses Programm der Akademie hat nun, was eben nicht erfreulich, bei der offen und schroff angekündigten Tendenz aber leicht erklärlich ist, Veranlassung zu einer Spaltung unter den Vertretern der wiener Kritik gegeben. Dr. Ed. Hanslick machte in der „Presse" vom 22. November auf die Gefahr aufmerksam, die es habe, wenn man eine Geschmacks-Umwälzung überstürmen wolle, und äusserte seine — unserer Meinung nach sehr wohl begründeten — Bedenken über die von der Direction, wie verlautete, beabsichtigte grundsätzliche Bevorzugung der älteren Kirchenmusik auch dem Publicum gegenüber. Er warnte davor, „die freudige Empfänglichkeit des Publicums nicht

durch allzu viel Fremdartiges abzuschwächen. In der Kunst sympathisiren wir wärmer mit dem poetischen als mit dem kirchlichen Interesse, und erbauen wir uns auch gern durch künstlerische Wallfahrten nach den verlassenen Stätten früherer Jahrhunderte — uns dort ungetheilten Herzens anzusiedeln, vermögen wir nicht mehr."

Dem stimmen wir vollkommen bei, obwohl wahrlich tief erfüllt von Verehrung und Bewunderung für Werke Bach's, wie die Passionen und viele andere Kirchenstücke. Noch mehr müssen wir aber Ed. Hanslick's Aeusserung billigen, dass „zu der vollen Wirkung der älteren protestantischen Kirchenmusik in Wien viele Voraussetzungen fehlen, dass man also bei der Einführung derselben in Maass und Auswahl sehr behutsam vorgehen müsse."

Sodann richtet sich Ed. Hanslick's Kritik speciel gegen die Wahl der genannten zweichörigen Motette von Bach, macht ihr den Vorwurf, dass sie „stimm- und chorwidrig gesetzt sei"; — „die besten Sänger der Welt würden hinter der hier gestellten Aufgabe zurückbleiben, das Ziel der Anstrengungen werde dem Hörer weder musicalisch noch poetisch klar, weil das instrumentale Figuriren der Chorstimmen es unmöglich mache, dem musicalischen Grundgedanken zu folgen oder auch nur eine Sylbe vom Texte zu verstehen."

Dagegen hat nun Herr S. Bagge in seiner D. Musik-Zeitung vom 1. December einen sehr gereizten Ton angestimmt, worauf uns folgende Antwort von Dr. Ed. Hanslick mitgetheilt ist, die wir im Wesentlichen geben:

„Unser letzter Bericht über die Sing-Akademie hat uns eine lange Strafpredigt von dem Redacteur der Deutschen Musik-Zeitung, Herrn Bagge, eingetragen. Sie ist wesentlich durch zwei Punkte veranlasst. Fürs Erste durch unseren wohlgemeinten Wink, die Sing-Akademie möge, wenn sie aus dem Studirsaale heraus vor ein grosses Publicum tritt, „„in Maass und Auswahl der älteren, namentlich protestantischen, Kirchenmusik, zu deren voller Wirkung hier so viele Voraussetzungen fehlen, behutsam vorgehen."" Sodann durch die Bemerkung über Bach's zweichörige Motette, „„dass die Composition dieses grossartig gedachten, kunstreich gethürmten Baues mit Bewunderung erfülle, aber die besten Sänger der Welt hinter der Aufgabe zurückbleiben müssen, solchen stimm- und chorwidrigen Satz präcis durchzuführen.""

„Es ist dies offenbar derselbe Punkt, welchen ein geachteter Kritiker, zugleich Haupt-Mitarbeiter Herrn Bagge's, noch weit stärker mit dem Ausdrucke getroffen hat, Bach's „„erstaunliches Werk"" sei mit „„halb barbarischen Kunstmitteln ausgeführt"". Herr Bagge zieht aber nur gegen uns vom Leder. Aus unserer Kritik ergeben sich für ihn als nothwendige Folgerungen, „„dass man einem Severinus- oder Quäker-Vereine angehören müsse, um an Palestrina oder Bach wirklichen Genuss zu finden"", „„dass ein kostbar verzierter, antiker Trinkbecher bei modernen Menschen Anstoss erregen (!) müsse, weil er vielleicht aus der Zeit der Raubritter herstammt"", „„dass Poesie und Religion scharf getrennte Gebiete"" sind und ich endlich ein „„verkappter Zukunftsritter"". Diese Einwürfe kann jedes Kind widerlegen. Nur die letzte, von Herrn Bagge für den Schluss-Effect aufgesparte Bombe wollen wir uns etwas näher besehen, da sie die ganze Belagerungs-Methode am besten charakterisirt. Herr Bagge folgert: „„Von einem Componisten, der chor- und stimmwidrig schreibt, kann man unmöglich Gutes lernen; folglich waren Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und hundert andere tüchtige Musiker nicht recht bei Sinnen, wenn sie bei Bach in die Schule gingen!"" Dass man aus Bach „„nichts Gutes"" lernen kann, weil er stimmwidrig setzte, ist genau so richtig, als dass man aus Hegel's Aesthetik nichts lernen kann, weil sie in schwerfälligem Stil geschrieben, oder aus Göthe's „Faust", weil er nicht bühnenmässig und nicht einheitlich ist, oder aus Cornelius' Bildern, weil sie die Behandlung der Farbe vernachlässigen. Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann haben allerdings Bach mit Eifer und Vortheil studirt, allein sie haben sich wohl gehütet, von ihm zu lernen, wie man für den Gesang schreibt.

„Herr Bagge sagt wenige Zeilen früher, dass Schubert's Quartette „„bei grosser Liebenswürdigkeit"" an „„Gebrechen in der Form"" leiden. Wie denn, wenn wir jetzt aus diesem ganz richtigen Urtheil nachstehende Tollheit folgern wollten: „„Von einem Componisten, den Gebrechen in der Form charakterisiren, kann man unmöglich etwas Gutes lernen. Folglich waren Mendelssohn, Schumann, Robert Franz und unsere talentvollsten jüngeren Componisten nicht bei Trost, wenn sie Schubert'sche Werke studirten""? Wir müssten uns gefallen lassen, von allen vernünftigen Leuten ausgelacht zu werden. Die Leidenschaftlichkeit treibt jedoch Herrn Bagge noch weiter, zu der Behauptung nämlich, dass ich „„in Einem Athem Bach's Kunst herabsetze, um die Schumann's auf den Thron zu erheben"". Dass klingt ja, als wenn Jemand einen parteiischen Vergleich zwischen Sophokles und Lord Byron ziehen wollte. In dem Concerte, welches Bach's Motette brachte, kam von Schumann, ausser zwei Kleinigkeiten (welche von Herrn Bagge „„reizend"", von mir „„anmuthig"" genannt wurden), nur Eine grössere Composition, die „Talismane", zur Aufführung, also bei mir „„in Einem Athem"" zur Besprechung. Herr Bagge preis't dieses Werk als „„lautes Zeugniss von der Höhe der Phantasie seines Schöpfers"", während ich berichtete, „„dass

dieser gross angelegte, etwas motettenhaft schwerfällige Chor uns nicht zu erwärmen vermochte, da er den schönen Spruch Göthe's durch breite Behandlung fast erdrückt.“ “ Wer erhebt also??

„Ein allgemeineres Interesse hat der Angriff des Herrn Bagge nur dadurch, dass er wieder einmal auf den blinden und leidenschaftlichen Götzendienst hinweis't, der leider unter Musikern noch immer für „„Verehrung der Classiker“ “ gilt. Die Kritik und Geschichtschreibung jeder anderen Kunst hat sich längst einen viel freieren Standpunkt in der Beurtheilung ihrer grossen Männer geschaffen. Wollten unsere Tonkünstler sich etwas mehr mit den Arbeiten deutscher und ausländischer Literatur-Geschichte bekannt machen, so würden sie ersehen, dass echte Kritik nirgend befürchtet, eine anerkannte Grösse in Frage zu stellen, indem sie deren Schattenseiten nachweis't und erklärt. Sie würden lernen, wie freimüthig die hingebendste Kritik das Ewige von dem Vergänglichen im Kunstwerke scheidet, wohl wissend, dass auch das begnadetste Genie mit zähen Wurzeln an die Bedingungen seiner Zeit, seines Volkes, seines staatlichen und religiösen Bodens, endlich speciel an den jeweiligen Zustand der künstlerischen Technik festgewachsen ist. Unter den Musikern herrscht hierin eine weit engherzigere Anschauung. Die Mehrzahl von ihnen will Bach, Gluck, Mozart, Beethoven nicht als grosse Künstler verehrt, sondern als Gottheiten angebetet wissen. Daher kommt auch in unserer musikhistorischen Literatur jene unverhältnissmässige Zahl von Schriften (namentlich Biographieen), in welchen man so viel Enthusiasmus und so wenig Belehrung findet. Für die heftigste und unduldsamste unter den musicalischen Parteien gilt wohl mit Recht die der Bachianer. Niemand kann das geringste Bedenken gegen ein Bach'sches Werk äussern, ohne dass sofort die Gesinnungsgenossen Herrn Bagge's ihr wüthendes „*Au voleur! au voleur!* ein Moderner! ein Weltlicher!“ hinter ihm her rufen.

„Wir können in Zukunft bei diesem Rufe nicht jedes Mal stehen bleiben und uns legitimiren. Gern lassen wir Herrn Bagge den angenehmen Glauben, dass er sein unläugbares praktisches Verdienst um die Ausbreitung Bach's durch eine intolerante Kritik noch steigere. Uns wolle er hingegen unsere Ueberzeugung unangetastet lassen, dass die echte Kritik nicht darauf auszugehen hat, die Mängel grosser Künstler wegzuläugnen, sondern zu zeigen, wie dieselben mit diesen Mängeln gross waren und es trotz derselben für alle Zeit bleiben.“

Zu richtiger Beurtheilung der Sache müssen wir noch bestätigen, dass sämmtliche uns zu Gesicht gekommene wiener Blätter den Erfolg der Ausführung der Motette von Bach als gering bezeichnen. Der Referent *R.* der „Recensionen“ äussert sich in Nr. 47 dieser Zeitschrift folgender Maassen darüber:

„Wenn sich das Interesse der Concertbesucher in geringerem Maasse der Bach'schen Motette zuwandte, so lässt sich hiefür mehr als ein Erklärungsgrund angeben. Vor Allem darf nicht übersehen werden, dass unser Publicum, selbst das eigentlich musicalische, mit Bach auf wenig vertrautem Fusse lebt, dass daher das erstmalige und einmalige Vorüberrauschen einer Titanen-Arbeit wie besagte Motette unmöglich ein volles Verständniss vermitteln, noch die Unterscheidung reifen lassen könne, was an dem Werke unvergänglich kräftiges Mark, was daran unserer Zeit nicht mehr zusagendes, schnörkelhaftes Beiwerk sei. Ferner ist in Betracht zu ziehen, dass gerade dieses Werk sich von Seiten der Sing-Akademie keiner so schwungvollen und haarscharf exacten Ausführung erfreute, wie selbe zum annähernden Verständnisse nothwendig gewesen wäre. So kam es, dass selbst der klare, fast von modernem Gemüthe angehauchte Mittelsatz: „„Wie Väter mit Erbarmen auf ihre schwachen Kinder schauen“ “, nicht durchzugreifen vermochte. Eine wiederholte Aufführung der Motette wäre somit aus mehrfachen Gründen, auch im Interesse der Sing-Akademie, angezeigt.“

Wir wundern uns nicht über diese Vorgänge in Wien, sondern verzeichnen sie einfach als ein Zeichen der Zeit, in welcher leider die Extreme auch in der Kunst bevorzugt werden. Dass wir auf den ganzen Reichthum der musicalischen Literatur zurückgreifen, also auch die Alten, namentlich Bach, geltend machen, ist gewiss ganz in der Ordnung; aber für eine Thorheit müssen wir es erklären, wenn ein Theil des jüngeren Künstlergeschlechtes unserer Tage mit einer gewissen Affectation die classische Periode und ihre Erzeugnisse von Haydn bis Beethoven (einschliesslich!) ignorirt und die unnatürliche Vermählung von Bach, Scarlatti, Tartini u. s. w. mit der neueren Schule von Chopin und Schumann an als einzig legitim und vor der ästhetischen Hierarchie allein gültig proclamirt.

Aus Osnabrück.

Den 4. December 1860.

Vor etlichen Monaten durfte ich Ihnen berichten über die erste öffentliche Aufführung des neugegründeten Orchester-Vereins. Der Erfolg, verbunden mit der allgemeinen Gestaltung der hiesigen musicalischen Verhältnisse, rief im Ausschusse des bestehenden Gesang-Vereins den Gedanken hervor, mit dem Vorstande des neugegründeten Unternehmens unter Vorbehalt der beiderseitigen Selbstständigkeit ein Bündniss zur reciproken Un-

terstützung bei künftigen Concert-Aufführungen zu schliessen. Die Verwirklichung des Gedankens ward erleichtert durch den unabhängigen Beschluss des Orchester-Vereins, sich auch für seine regelmässigen Proben der ausschliesslichen Leitung des Musik-Directors Klein zu unterstellen. Das heutige Concert war das erste praktische Ergebniss der geschlossenen Verbindung, die wir eben so wie das Entstehen des Orchester-Vereins beglückwünschen und als ein werdendes Institut betrachten müssen, welches seine Stadien der Lehre, des Wachsthums, der Blüthe durchzumachen, auch unter Verhältnissen wie die unsrigen auf gelegentliche Chancen der Veränderung sich gefasst zu halten hat. Schon das heutige Programm erlitt eine solche in unwesentlicher Art, indem die zugesagten Männergesänge, wie Veit's „König in Thule" und andere, wegen Mangels an Zeit während der Aufführung selbst abgesagt werden mussten. Dagegen erfreute der Herr Hauptmann G. das Publicum durch den Vortrag einer ansprechenden Ballade. Vorher waren durch einen Schüler des Herrn Klein eine Etude von Kullak und die „Campanella" von Taubert gespielt und zwei der von Kücken frei bearbeiteten schwäbischen Volkslieder durch den gemischten Chor gesungen worden. Wenn wir hiermit schliessen müssten, ohne der Eröffnungs- und Schluss-Nummer des ersten Theiles der Aufführung, der muthig und schwungvoll vorgetragenen Yelva-Ouverture von Reissiger und des 42. Psalmes von Mendelssohn, so wie der den zweiten Theil füllenden dritten Sinfonie in *Es* von Haydn zu gedenken, so würden wir auch schwerlich mit Jemandem darüber rechten dürfen, dass an leitender Stelle endlich wiederum die Pflicht erkannt ist, den vorhandenen Talenten für den Einzelgesang an Ort und Stelle einen Spielraum zu gewähren, der nur fördernd und erweckend auf die nacheifernden Mitglieder des Chors wirken kann, während allzu häufiges Heranziehen momentan anwesender, nicht aus der Mitte der Mitwirkenden hervorgewachsener Grössen bei aller verdienten Bewunderung in mehr als einer Hinsicht deprimirend auf die Lage eines örtlichen Dilettanten-Vereins wirkt. Wir wissen, dass der Ausschuss des Gesang-Vereins bei dieser Erkenntniss der natürlichen Ordnung der Dinge der Gefahr zu trotzen hat, einer Schwenkung rückwärts zu der Genügsamkeit eines überwundenen kleinbürgerlichen Standpunktes unserer Stadt geziehen zu werden, schätzen aber desswegen den Muth der herrschenden Besonnenheit nur um so höher, da nach einem unverbrüchlichen Naturgesetze die Blüthe eines jeden Gartens auf dessen Beeten muss entweder aufgewachsen sein oder doch wachsen können, wenn der Gärtner und Besitzer daran Freude haben soll. Hiermit wird nicht der Engherzigkeit das Wort geredet, sondern nur die Wahrheit wiederholt, dass bei dem Schopf herbeigeholtes Glück nicht dauernd lohnen kann wie der im Fortschritt der wetteifernden Entwicklung aller vorhandenen Keime langsam erzielte Segen, und dass ein künstlich erzeugter Anschein der Vollkommenheit, den entmuthigenden Schatten der Enttäuschung nach sich ziehend, von der wirklich erklommenen Stufe den herabstürzt, den er scheinbar auf die Gipfelhöhe des Zeitalters erheben sollte. Man hat vom eben erschienenen zweiten Bande der Chrysander'schen Händel-Biographie Anlass genommen, den Gesang-Vereinen unseres Landes in Bausch und Bogen aus der sparsamen Betheiligung an der Händel-Ausgabe einen Vorwurf zu machen, und das harte Wort gebraucht: sie wissen nicht, wozu sie da sein sollen (N. Hanu. Ztg. vom 3. Dec. 1860, Feuilleton). Der osnabrücker Doppel-Verein hat unserer Meinung nach seinen Beruf erfüllt durch unbefangenes Zurückgreifen auf Mendelssohn's Op. 42, den vor zwanzig Jahren hier besonders gern gesungenen Psalm: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", dessen Wiederauftauchen alte Sympathieen weckte und neue Sympathieen schuf, von denen ein achtbarer Theil auch auf die Rechnung des hingebenden Eifers der Solistin Frau W. zu setzen ist. Falls sonst etwa hier oder dort Verfasser von Berichten auf gedrängtem Raume sich der Frage gegenüber in Verlegenheit befinden können, ob zweckmässiger zu sprechen über Auswahl, Ausführung oder Inhalt der Concert-Nummern, so wünschen wir getrost, es müsse sich in solchen Fällen über jeden der drei Punkte wenigstens so viel Rühmliches sagen lassen, wie sich unbeschadet der in hohem Grade geziemenden Bescheidenheit hier jetzt möglicher Weise sagen liesse. Sie sehen dem heutigen Programm es an, wie man bei der Auswahl den gegebenen Kräften volle Rechnung getragen hat, und ich brauche nicht mehr zu wiederholen, dass allerdings dies auch das einzige Mittel ist, um Unternehmungen dieser Art, verschieden von den Oratorien-Gesellschaften in Stuttgart und an anderen Orten, ihren goldenen Fussboden an Ort und Stelle zu sichern. Den Punkt der Ausführung betreffend, dürfen wir auch dieses Mal wieder das junge Orchester loben oder wenigstens demselben den Habedank des Abends votiren, und aus dem Ganzen neben unseren drei nicht schlecht besetzten Pulten erster Geige wohl die hervorstechende Leistung der ersten Oboe ausheben, sowohl *in Präludium* und obligaten Stellen der Nr. 2 des Psalmes, *als auch in* dem anmuthigen Bläser-Ensemble des *G-dur-Adagio* der Sinfonie. Der Gehalt des Mendelssohn'schen *Op. 42 ist* wegen seiner vollkommen schönen und festen *architektonischen* Gliederung auf der breiten, starken *Grundlage* des dreimaligen Chors in *F* (Nr. 1, Nr. 4, Nr. 7, dazwischen Nr. 2 und 3, *D-moll* und *A-moll,* Sopran und Jungfrauen-

Haufen, Nr. 5 und 6, *G-moll* und *B-dur*, Recitativ und Quintett, Sopran und Männerstimmen) stets als Muster hochzuhalten. Die zweite der beiden Haydn'schen Sinfonieen in *Es* stellt ein nicht verklingendes Zeugniss aus für die Würde des Meisters, aus dessen frommen Händen diese höchste Form der reinen Instrumentalmusik vor drei Menschenaltern entsprang in der Fülle ihrer organischen Lebendigkeit und krystallenen Klarheit. Die drei Sätze in *Es* mit dem Adagio in der Ober-Mediante *G*, eingeschaltet vor der Menuet und dem *Finale vivace*, repräsentiren eine in den Imitationen des Schlusssatzes mit ihrer trefflich meisterhaften Factur culminirende Steigerung des Affectes und Tempo's der Motive innerhalb der grossen künstlerischen Conception, deren formelle Durchschaulichkeit und logische Folgerichtigkeit bei der bescheidensten Verwendung der modulatorischen Effect-Mittel uns an die ideale Nothwendigkeit der erweiterten Sonatenform und an den kategorischen Imperativ des Abschlusses ihrer inneren Combinationen in den vier Sätzen der Orchester-Sinfonie flugs würden glauben machen, hätten wir anders bisher noch nicht daran geglaubt. Und diese keineswegs ins Unendliche, sondern zu einem an das Blaue gränzenden runden Gipfel hingeführte Steigerung, die sich gleichsam mit Augen sehen und mit Händen greifen lässt, wird ihre eminente Wirkung auf das Gemüth des hingerissenen Hörers nicht verfehlen, wo die Wahl der Tempi nur von richtiger Einsicht in den psychologischen Progress geleitet und durch technische Rücksichten nicht beeinflusst wird. Wenn alsdann im ekstatischen Momente des Vollgenusses der überwältigenden Tondichtung ein beschauliches Individuum, aus seiner Rolle platzend, zwischen das Regen des praktischen Amtseifers der executirenden Coborte unverhofft hineinriefe: „Seid Hörer der Musik und nicht Thäter allein!" — wer wollte das Individuum der Blasphemie oder des Sybaritismus zeihen? Das Individuum hätte eben nur gezeigt, dass es etwas vergessen konnte, was die Majorität in den Versammlungen der Menschenkinder nie vergisst, nämlich sich selbst oder das eigene Ich, und dass es etwas dachte, woran das Schlaraffenthum und die Lästerzunge niemals denkt, nämlich wie die gute Musik berechnet ist aufs „Anhören". Will man aus einer Societät, aus einer Stadt die hohle, sinnlose Genusssucht bannen, so soll man ihre Jünglinge und Jungfrauen, ihre Weisen und Aeltesten den Geist des rechtschaffenen Hörens wieder kennen lehren, das Wesen einer Fähigkeit und Kunst, die, wie der Kenner aus Erfahrung weiss, weit schwerer ist, als die der Kinderstube schon vertraute, uns allen angeborene Fertigkeit und Sucht, sich hören zu lassen. — Ein beschauliches Publicum von so genannten Auditoren, Hörern, auch Hörerinnen, welches vom Beschauen der klappernden Zurüstungen den Maassstab nehmen muss für seine Ehrfurcht vor der klingenden Ausführung einer Musik, weil es im Ueberflusse der glänzenden Armuth nie gehörig horchen lernen kann vor all dem scheinbaren oder wirklichen Prunk, der Jeden blendet, mag er ihn spreizend entfalten oder neugierig beschauen: — wann wird es dahin kommen, wie wird es dahin gelenkt, dass es sein Schauen richten mag auf die wesentliche Seite einer reinen Kunst-Production? Man redet in Pensionen und gedruckten Büchern viel Abstractes von Bildung des Herzens zur Erziehung des inwendigen Menschen, während Andere, die sich auf Concretes stützen, gern zu behaupten pflegen, dass Bildung nach Patschuli und Leihbibliotheken riecht, und dass bei gedachtem Organ des inneren Lebens nur von Reinigung und von Hingabe an die gesunde Wahrheit geredet werden sollte. Wir übergeben die Gemüthsfrage und antworten mit einem dürren, geschichtlichen Namen: „Vater Haydn". Durch gegenständliches Vorführen der Instrumentalwerke Joseph Haydn's, des flüssigen Spiegels seines künstlerischen Inneren, kann man bei jedem Publicum unter allen Umständen es wohl dahin bringen, dass Etliche, deren inneres Ohr nicht an angeborener Taubheit leidet, dessen habitueller Verstopfung allmählich Meister werden müssen. Sicherlich gilt es auch hier, den grössten Feind, sich selber, zu besiegen, und desswegen möchten wir uns kaum getrauen, selbst mit der Leuchte des Diogenes die rechtschaffenen Hörer ausfindig zu machen innerhalb jeder noch so sittsam und artig gewöhnten Zuhörerschaft, sitzt schon ihre Versammlung in Reihe und Glied da gleich einer Verkörperung des perlengleichen Spruches, dass Redefertigkeit nur Silber ist und Schweigen erst das wahre Gold. Die wenigen Rechtschaffenen müssen es aber wissen, dass der heutige Mensch gesessen haben will zu den Füssen des Vaters Haydn, um mit stillem Behagen hörend das Schöne in seiner Klarheit zu beobachten, zu fassen, zu vergleichen, gleichwie man bei Mozart hörend das Leben lieben lernt und mit Beethoven hörend dem Leben des Raumes und der Zeit entfliegt. — Erst wenn die flüchtigen Hauchgebilde einer mit Schwingungen der Luft die Pulse der innersten Seele malenden Kunst in Haydn's Schüler-Werkstatt man mit dem inneren Blicke fixiren lernte, kann man mit unverwandtem Angesichte schauen hinein in Mozart's früh verrauchte Lebensgluth, hinauf zu Beethoven's froh obsiegendem Sonnenfluge. — Wie wohl uns darum, wenn unserem Osnabrück gewährt sein könnte, an der Hand unseres Orchester-Vereins den bildungsreichen Jugendlauf des rechtschaffenen Hörers durchzumachen, dessen Sache es nicht ist, als blosse vegetirende Zierpflanze höherer Ordnung den Salon zu schmücken; dessen Geschmack kein

undefinirbares Gelüst; dessen Theilnahme bei der Aufführung einer Composition in fühlender Hingebung, verständiger Sammlung und gewissenhafter Schätzung des Vernommenen bestehend; dessen Atmosphäre nicht hermetisch abgeschlossen ist gegen die Richtung unparteiischer Reflexion, wiewohl ihm wenig Dinge mehr verdächtig und zuwider sind als jenes auf der Lauer stehen mit dem kritischen Reagentien-Kasten, um bei jeder interessanten und frappanten Phrase sein Fragment zu schnappen und an jedem losgerissenen Bruchstücke die chemische Analyse zu probiren, ehe noch der leiseste Schatten einer Anschauung der organischen Synthese der Motive und Intentionen des Componisten mit dem homogenen Gliederbau des Ganzen vor dem Auge der Betrachtung aufgestiegen ist! Das, was wir hierin als die grosse Wohlthat eines Concert-Instituts bezeichnet haben, welches, wie das unsrige, rüstig in frischer Werdelust den Mittelpunkt eines ansehnlichen Kreises musikbedürftiger Gemüther eingenommen hat, ist eben das in unserem vorigen Berichte vom 15. September schon berührte aufgabenreiche und verheissungsschwere, ernste Ding, seine Frucht aber das — *Verum Gaudium.*

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aus Berlin wird berichtet, dass dem Dichter und Aesthetiker Dr. Titus Ulrich, bisher bei der Redaction der National-Zeitung beschäftigt, die Stellung bei der General-Intendantur der königlichen Schauspiele übertragen worden, welche früher der verstorbene Hofrath Teichmann einnahm.

** **Darmstadt**, 8. December. Auf unserem Hoftheater macht das neue Ballet „Diavolina“ vom Hof-Balletmeister Ambrogio, das am 2. d. Mts. die zweite Darstellung erlebte, volle Häuser. Die Ausstattung stellt die Talente des Hofmalers Schwedler und des Maschinenmeisters Brandt in helles Licht. Die anerkennendste Hervorhebung verdient Schindelmeisser's Musik dazu. Sie kann sich dem Besten, was auf diesem Gebiete geliefert worden ist, an die Seite stellen, in ihrer grossen Ausdehnung aber (das Ballet zählt 4 Acte) überragt sie die meisten Compositionen dieser Art. Wenn man die Aufgabe zu ermessen weiss, zu einem Ballette, welches drei volle Stunden ausfüllt, die Musik zu liefern, ohne dass die letztere monoton wird, während sie sich doch stets im Tanz-Rhythmus bewegen muss, kann man dem Talente Schindelmeisser's nur die höchste Achtung zollen. Seine Musik dient wesentlich zur Steigerung des Effectes, weil sie durchaus charakteristisch gehalten ist und dem Ohr des Zuschauers gleichzeitig einen reizenden musikalischen Genuss gewährt während sein Auge sich an den prächtigen Bildern ergötzt, die auf der Bühne vor ihm sich entfalten. Während der Laie sich an dem einschmeichelnden, wohlthuenden Melodieenfluss erfreuen kann, findet der Musikkenner zugleich auch sein Interesse durch die von der gründlichen musicalischen Bildung und dem reichen Wissen des Componisten zeugende Ausarbeitung erregt. Bei allem dem ist die Musik originel, und nur bei mehreren frappanten Stellen hat Schindelmeisser absichtlich mit Glück Reminiscenzen an ähnliche Scenen in verschiedenen Opern angewandt.

Dem früher berühmten Helden-Tenor Hermann Breiting, der auch bei Ihnen von den niederrheinischen Musikfesten her in gutem Andenken stehen wird, haben die hiesigen Künstler und zahlreichen Freunde gestern, den 7. d. Mts., auf dem hiesigen Kirchhofe begraben. Er war 57 Jahre alt und seit zwanzig Jahren in Darmstadt am Hoftheater; allein die letzten fünf Jahre brachte er im Irrenhause zu Hofheim zu, wo ihn am 5. December der Tod von seinen Leiden befreite. Die Leiche wurde hieher gebracht.

Stuttgart. Die Abonnements-Concerte sind kürzlich eröffnet worden mit einer nicht unverdienstlichen Aufführung von Beethoven's *B-dur*-Sinfonie, während der übrige Theil des Programms nur Eine interessante Nummer enthält: Mendelssohn's Violin-Concert, mit Wärme und Schwung vorgetragen von dem einzigen Violin-Virtuosen Stuttgarts, Herrn Keller, der leider wegen körperlicher Leiden nunmehr in den Ruhestand versetzt ist. Am 11. November kam eine neue einactige komische Oper von einem Franzosen, A. Vogel, „Das Storchennest“, zur Aufführung. Abgesehen von unverkennbaren Längen und einem Textbuche, das sich durch grosse Unwahrscheinlichkeit der Handlung auszeichnet, hat das Werk viel Hübsches und zeugt von dem unverkennbaren Talente des Componisten, welcher der Vorstellung beiwohnte und gerufen wurde. (W. Rec.)

Für heitere Componisten. Die Verlagshandlung des „Allgemeinen deutschen Commersbuches“ von Silcher und Erk, M. Schauenburg & Comp. in Lahr, hat einen Preis von

dreissig Ducaten

für die besten Compositionen von sechs neuen humoristischen Liedern des Dichters des Ichthyosaurus, des Rodensteiners, des Enderle von Ketsch u. s. w. ausgeschrieben, um zu erreichen, dass die Musik den vortrefflichen Texten durchaus entspreche: Das Lied von Nummer VIII. — Perkëo. — Letzte Hose. — Guter Rath. — Lieder fahrender Schüler I. II. — Rodenstein's Auszug. — Die Compositionen müssen bis zum 15. Januar 1861 eingesandt werden, und es wird alsdann von drei Preisrichtern unter Zuzug von Deputirten studentischer Verbindungen die Entscheidung getroffen werden. Dieselben erscheinen zunächst in der sechsten Auflage des „Allgemeinen deutschen Commersbuches“, sodann als zweites Heft der „Lieder aus dem Engern in Heidelberg“ und unter Umständen auch vierstimmig für Männerchor. Texte versendet die Verlagshandlung auf Verlangen umgehend unter Kreuzband franco. Das erste Heft der Lieder aus dem Engern ist von ihr durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

** **Schwerin.** In unserem ersten Abonnements-Concerte unter Leitung des Hof-Capellmeisters Herrn G. Schmitt wurde unter Anderem F. Hiller's „Loreley“ mit grossem Erfolge aufgeführt. Auf die Einübung des Chors war durch Herrn J. Stocks und auf die Proben des Ganzen durch Herrn Schmitt die grösste Sorgfalt verwandt worden, um die schöne Composition zu vollster Geltung zu bringen. Besonders glücklich war die Partie der Lorelei durch die Opernsängerin Ubrich besetzt, die mit ihrer reizenden Stimme sowohl die zarten als die leidenschaftlichen Stellen meisterhaft vortrug.

Herr Capellmeister Schmitt hat in den wenigen Jahren seit seiner Anstellung hierselbst ausserordentlich viel durch seinen wahrhaft künstlerischen Sinn und Eifer gewirkt; wirklich zu bewundern ist die Ausdauer und Energie, mit denen er den Schwierigkeiten zu begegnen weiss, welche ihm die hiesigen Verhältnisse und leider auch die für Kunst noch etwas indifferente Lauheit unseres nordländischen Charakters bei seinen Bestrebungen entgegenstellen. Indessen wird es doch allmählich besser, und die Zahl derer, die für die edlere Kunst gewonnen werden, vergrössert sich zusehends.

Bremen. Der Violinist J. Becker spielte vor seiner Abreise nach England im ersten Abonnements-Concerte mit grossem Erfolge.

Wien. Die Sing-Akademie wird in ihrem am 6. Januar 1861 Statt findenden zweiten Concerte nicht die Faust-Musik von Schumann, sondern das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn zur Aufführung bringen. Dem „Paulus", der im Jahre 1846 und zuletzt im März 1856 (im Burgtheater) aufgeführt wurde, dürfte nach fast fünfjähriger Pause gewiss mit allgemeinem Interesse entgegengesehen werden.

Wachtel begibt sich nach beendigtem Gastspiele in Wien nach Pesth, wo er am deutschen Theater sechs Mal gastiren wird, sodann nach Paris und London, wohin er unter glänzenden Bedingungen engagirt sein soll.

Herr Hirsch vom Carltheater hat mehrere Engagements- und Gastspiel-Anträge erhalten.

Die Proben von Offenbach's Operette „Die schöne Magellone" (Genofeva von Brabant) werden noch im Laufe dieser Woche am Treumann-Theater beginnen.

Gestern eingetroffenen Nachrichten zufolge wird der Violin-Virtuose Herr Joachim, in der Absicht, Concerte zu geben, zur Fastenzeit nach Wien kommen.

Prag. Unser gefeierter Landsmann Alexander Dreyschock wird Prag für den Winter verlassen, um eine Kunstreise nach Russland zu unternehmen. Zum Abschiede veranstaltete er kürzlich in seiner Wohnung eine Matinee, die denn viel des Interessanten bot. Insbesondere war es ein neues Trio von W. H. Veit, welches bei dem distinguirten Zuhörerkreise einen wahren Applaussturm erregte.

Politik und Theater ergänzen sich in diesem Momente in dem fieberhaft aufgeregten Italien; das Theater ist der Dolmetscher des öffentlichen Lebens, das öffentliche Leben spiegelt sich auf den Brettern ab. Kaum dass Garibaldi Masaniello's Rolle in einer neuen Auflage in Neapel erscheinen lässt, wiederhallen die Opernsäle Italiens von der Auber'schen Oper „Die Stumme von Portici". Garibaldi soll nach Dumas gesagt haben, es sei schade, dass die Italiäner keine eigentlichen nationalen Volksmelodieen besitzen. Jetzt singt man ein Lied *à la* „Sie sollen ihn nicht haben! Die Liebe wird nur wenig besungen, wenn der Held kein Freischärler und die Heldin keine verkappte Mazzinistin ist. Ungarische Melodieen werden vielen Liedern angepasst, der Csardas gedeiht im tropischen Klima Italiens, und die Poesie weiss sehr viel von den Csikosen und sonstigen Pusstenkindern zu erzählen. Der Rakoczymarsch ist den piemontesischen Musikbanden geläufiger, als das „*Partant pour la Syrie*", welches, seitdem von Paris aus eine kühle Luft nach Italien weht, nur selten abgespielt wird. In den Kirchen hört man sehr viel profane Musik, und man kann häufig eine Variation über das „Was ist des Deutschen Vaterland" unter Orgelklang in den heiligen Räumen niederbrausen hören.

Von Paris wird uns die Nachricht mitgetheilt, dass den ausgezeichneten Violinisten Jean Becker von Mannheim, der neuerdings in England noch mehr Aufsehen machte, als im vorigen Jahre, ein betrübender Unfall getroffen hat. In dem Augenblicke, wo er eine Saite seiner Geige besah, sprang die Saite und schlug ihm ins rechte Auge, welches er wahrscheinlich einbüssen wird. Das unglückliche Ereigniss widerfuhr ihm zu Leamington.

New-York. Wie wenig wissen die Künstler in Deutschland, auf welcher tauben Basis die hiesige Oper steht, wie die frivole Art und Weise, in welcher Künstler hergelockt werden, an mehr thut als bloss an Schwindel gränzen, wie ein Contract hier weiter nichts ist, als ein Stück Papier, und man auf Grund desselben nicht einen Heller von bankerotten Menschen erhalten kann! Der Director der italiänischen Oper besitzt nicht fünfzig Thaler im Vermögen, wohl aber für fünfzig Tausend Thaler jener genialen, göttlichen und blendenden Sicherheit des Auftretens, welche Unerfahrene täuscht. Seit Monaten hat kein Künstler einen Heller bekommen. Die Millionen, welche den Künstlern in Europa versprochen wurden, sind noch nicht zum millionsten Theile bezahlt worden, und es ist noch kein Künstler wieder nach Europa zurückgereis't, ohne dass er Tausende hier zu fordern gehabt hätte. Dass Formes gekommen ist, begreife ich nicht, nachdem man ihm das letzte Mal mehr als 8000 Dollars schuldig blieb. Als er hier ankam, sollte er 1000 Dollars erhalten, von denen er noch nicht einen Pfennig hat und nie erhalten wird. Deutsche und Italiäner haben sich nun getrennt. Die Deutschen (Formes, Stigelli, Mad. Fabbri und ihr Mann R. Mulder) haben das Opernhaus behauptet, und die Italiäner haben New-York verlassen. Seitdem kamen unter Anderem Robert, Hugenotten, Martha und Freischütz zur Aufführung. Die Hauptrollen waren vortrefflich besetzt, Chöre und Orchester dagegen weniger als mittelmässig. Es fehlt an einer tüchtigen musicalischen Leitung.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 52. KÖLN, 22. December 1860. VIII. Jahrgang.

Erinnerung an Carl Maria von Weber.

Zu dessen Gedächtnissfeier am 18. December 1860 durch das fünfte Gesellschafts-Concert im Gürzenich zu Köln.

Von L. Bischoff.

Es wälzen sich heran die dunkeln Wogen,
Wie sturmgehoben, auf der Töne Meer:
Doch plötzlich wölbet sich ein Friedensbogen
In lichtem Farbenkreise drüber her.
Und siehe! seines milden Glanzes Strahlen,
Als süsse Melodieen leuchten sie;
Was auch das Herz durchtobt in wilden Qualen,
Es lös't sich auf in sanfte Harmonie.

Und bei der Töne wunderbarem Rauschen
Steh'n wir erstaunt und halten, still entzückt,
Den leisen Athemzug gebannt, zu lauschen
Dem, was die Seel' in holdem Wahn beglückt.
Und fragt Ihr nach der Heimat der Gesänge?
Kennt Ihr ihn nicht, des Meisters Zauberstab?
Kein irdisches Geschenk sind diese Klänge,
Vom Himmel zog er sie zu uns herab!

Was glänzt durch Nacht? Seht Ihr die schwarzen Scharen?
Auf Rossen stolz die Reiter ragen empor!
Das Vaterland, die Freiheit uns zu wahren,
Bricht „Lützow's wilde, verwegene Jagd" hervor!
„Das Volk steht auf" — „Du Schwert an meiner Linken" —
Das wird der deutschen Jugend Brautgesang!
„Der Sturm bricht los" — Voran! die Waffen blinken,
Und Lied und Schwert, sie feiern Siegesklang.

Ob auch verrauscht die kriegerischen Töne,
Die einst ein grosses Sängerherz erschuf,
Begeistern werden sie Germania's Söhne,
So oft erschallt des Vaterlandes Ruf.
Ihm aber brachte nicht der holde Friede
Den Lorber nur; daheim zum stillen Glück,
Das er so oft, so tief ersehnt im Liede,
Kehrt er an treuer Liebe Brust zurück.

Da schuf er jene lieblichen Gestalten,
Gebilde einer reichen Phantasie,
Die ihnen mit des Genius Gewalten
Der Töne zauberische Hülle lieh!
Wohl haben wir in manchen schönen Stunden
Der Liebe Seligkeit, der Trennung Schmerz,
Der Unschuld Gottvertrauen mitempfunden,
Wie Euryanthens, wie Agathens Herz.

Wem einst, von ahnungsschwerer Nacht umgeben,
Der süsse Trost erklang, ein' Sonnenblick
Durch Wolken: „O, lass' Hoffnung dich beleben,
Vertraue du, vertraue dem Geschick!" —
Der hört in seiner Seele stillen Räumen
Noch oft im Leben jener Töne Klang,
Und zu den glaubensvollen Jugendträumen
Führt' ihn zurück der himmlische Gesang.

Doch schaut! Dort in des Waldes grünen Hallen
„Die Thale dampfen, die Höhen glüh'n!" Im Chor
Hört Ihr den Klang der Hörner froh erschallen
Zum lauten Ruf: „Ihr Fürsten der Waldung hervor!"
Da hebt ein frischer Hauch zu kühnem Wagen
Die kräft'ge Mannesbrust: es steigt der Muth,
Er trotzt, umringt von schauerlichen Sagen,
Dem wilden Heer und einer Hölle Gluth.

Doch jetzt! — Seht Ihr's auf Blumenkelchen schweben?
Sich wiegen auf tiefblauer Meeresflut?
Ein neues wunderholdes Zauberleben
Im Mondenschein auf Flur und Wellen ruht.
Es senken sich herab an schwanken Zweigen
Aetherische Gebild' aus Dämmerluft,
Und horch! — der Nacht geheimnissvolles Schweigen
Durchwehet leiser Töne Blüthenduft.

(Gesang: Chor der Elfen aus „Oberon", Nummer 2.)

Ach! unter diesen Bildern, diesen Tönen
Vergisst der Zaub'rer selber seine Macht:
Er schlummert ein. Zum Reich des ewig Schönen
Zieh'n sie empor ihn aus der Erdennacht.
„Sie tragen ihn auf ihren gold'nen Schwingen
Hinauf zu seiner wahren Heimat hin:
Und den erwachend Seligen umklingen
Die himmlischen und seine Harmonie'n.

— Wir aber flechten seine holden Lieder
Zu einem unverwelklich grünen Kranz,
Und senken auf sein Haupt ihn freudig nieder,
Umstrahlet von des ew'gen Ruhmes Glanz!
Es naht der Genius wieder, Dich zu krönen,
Der lächelnd einst an Deiner Wiege stand;
Unsterblich lebst Du fort in Deinen Tönen,
Unsterblich Deinem deutschen Vaterland!

Das Concert am 18. December, dem Geburtstage C. M. v. Weber's, wurde mit der Ouverture zum „Beherrscher der Geister" eröffnet, einem Werke aus Weber's Jünglingsjahren, das er zu der Zeit schrieb, als er in Breslau die Stelle eines Musik-Directors bekleidete (1804 bis 1806). Sie war für die Oper „Rübezahl" bestimmt, deren Text Professor Rohde dem Componisten geliefert hatte. Die Composition ist jedoch nicht vollendet worden; ein Quintett daraus, das gedruckt sein soll, ist uns bis jetzt unbekannt geblieben. Wenn die Ouverture auch hinter den meisterhaften Arbeiten Weber's in derselben Gattung zurücksteht, so bleibt sie doch immer ein Musikstück, das sich weit über die Mittelmässigkeit erhebt und durch einen gewissen Schwung der Ideen und mit Bewusstsein gewählte Contraste das keimende Genie verräth, das sich später so glorreich entfaltete.

Hiernach brachte das Programm zur Vertretung der Bedeutung Weber's als Clavier-Componist und Clavierspieler das Concertstück mit Orchester und das *Es-dur*-Rondo, Op. 62, beide vortrefflich vorgetragen von Herrn Musik-Director Eduard Franck aus Bern, unserem früheren Mitbürger, dem bei der stets lebhaften Erinnerung an seine Wirksamkeit am hiesigen Conservatorium und für die Musik-Zustände Kölns überhaupt der lauteste und herzlichste Ausdruck der Sympathieen zu Theil wurde, die er als Künstler und Mensch sich hier gewonnen hat. Ausser den Vorträgen im Concerte wollen wir noch besonders den hohen Genuss erwähnen, den er uns in der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft am 15. d. Mts. durch den Vortrag des Clavier-Concertes von J. S. Bach in *D-moll* bereitete, in dessen erstes Allegro Herr Franck eine Cadenz einlegte, welche in beiderlei Hinsicht, d. h. in stilhafter Composition und meisterhafter Ausführung die höchsten künstlerischen Forderungen befriedigte.

Zwischen den beiden Clavierstücken sang Fräul. Genast zwei Lieder von Weber: „Wenn's Kindlein süssen Schlummers Ruh'", und: „Unbefangenheit"; das letztere

trug sie besonders reizend vor, wie es denn als Composition auch zu den anmuthigsten Liedern der überreichen Literatur dieser Gattung gehört und durch seine natürliche Charakteristik alle modernen Künsteleien, die ihm ähnlich sein wollen, überragt.

Nach dem Clavier-Rondo folgte die Zusammenstellung aus der Oper Oberon. Nach einer schwungvollen Ausführung der Ouverture sprach Fräulein Amalie Rottmeyer, eine jugendliche dramatische Künstlerin, Mitglied des hiesigen Theaters, das obige Gedicht, in welches an der angegebenen Stelle der Elfenchor (Introduction Nr. 2) aus *F-dur* eintrat. Nach dem Schlusse der Declamation wurden noch der Männerchor Nr. 8, die Arietta „Arabiens einsam Kind" Nr. 10 und das Finale des zweiten Actes, das mit dem Gesange der Meermädchen beginnt, recht schön ausgeführt; besonders zeichnete sich der Chor durch Genauigkeit und zarten Vortrag der duftigen Gesänge aus.

Die zweite Abtheilung des Concertes füllte die Musik zu dem Schauspiel Preciosa, welche Weber selbst in einem Briefe an einen seiner Freunde als einen würdigen Vorläufer zu seinem „Freischütz" betrachtete. Die erste Aufführung fand am 14. März des Jahres 1820 in Berlin Statt und erregte einen wirklichen, nicht etwa den heutzutage beliebten Zeitungs-Enthusiasmus. Das Charakteristische dieser Musik, die frische Natürlichkeit des Chorgesangs, die wunderbar schönen Melodieen der Melodramen und der Romanze, die reizende, mit solcher Einfachheit der Mittel seit Mozart nicht gehörte Instrumentirung — alles das verfehlte auch im Concertsaale, fern von allen Illusionen der Bühne, noch heute seine Wirkung nicht, sondern entzückte und begeisterte die Zuhörerschaft, zumal da man auf den Theatern wohl nirgends die Chöre mit so frischen, jugendlichen Stimmen besetzt hört, wie sie unsere hiesigen Concertkräfte bieten.

Fräulein Rottmeyer sprach die melodramatischen Scenen mit tiefem Gefühl, das in Verbindung mit einer anmuthigen Erscheinung seinen Eindruck nicht verfehlen konnte. Das Gedicht von C. O. Sternau (Inkermann), das die Handlung des Schauspiels in recht gelungener Weise darlegt und die verschiedenen Musikstücke zu einem Ganzen verbindet, wurde von Herrn Laddey mit Verständniss und mit einem durch ein klangvolles Organ unterstützten ausdrucksvollen Vortrage gesprochen.

Ludwig Rellstab.

Die Stellung, welche Rellstab's Wirksamkeit in den weitesten Kreisen der belletristischen Literatur einnimmt, wird von dem in das Einzelne eingehenden Biographen gewürdigt werden; uns kommt es darauf an, den Einfluss zu beleuchten, welchen seine Thätigkeit auf die künstlerischen Bildungs-Zustände Berlins ausgeübt hat. Denn mit ihm ist ein hervorragendes geistiges Element hiesiger Verhältnisse erloschen, in ihm besassen wir Jahrzehende hindurch den Förderer aller Anregungen, aus denen sich die Kunstbildung entwickelte oder läuterte, den Vertreter des allgemeinen Urtheils über dieselbe. Einem Manne, der im Stande war, die Ansichten der Menge zu lenken und an sein Wort zu bannen, muss eine Kraft zu eigen gewesen sein, die sich ihrer Wirkung auf das bestimmteste bewusst ist, und die um so mehr ins Gewicht fällt, als sie nicht willkürlich überreden darf, sondern das selbstständige Urtheil herausfordert.

Nächst dem Talente, das unter allen Verhältnissen seinen eigenen Weg geht, wird der Bildungsgang, den Ludwig Rellstab's Leben genommen, diese seine Bedeutung wesentlich erklären. Die Jahre seiner Kindheit und Jugend wurzeln in der Zeit reicher Ideen und begeisternder Thatkraft des deutschen Vaterlandes. Die classische Literatur war eben in Fleisch und Blut der gebildeten Welt gedrungen, die Romantik trieb ihre üppigsten Blüthen; dazwischen lagen im Volke die schroffen Gegensätze von Schmach und Erhebung — alles anregende Momente, die einer eigenthümlichen und ausgeprägten jugendlichen Kraft fördernd zu Hülfe kommen mussten. Das Familienleben und die häuslichen Zustände, aus denen sich die ersten Vorstellungen des Knaben herausbildeten, waren nächstdem günstiger Art.

Um die Zeit, als Ludwig Rellstab in Berlin geboren wurde (13. April 1799), besass sein Vater, ein Mann von umfassender, insbesondere musicalischer Bildung, eine bedeutende Buch-, Musikhandlung und Druckerei. In seinem Hause fanden regelmässige Concerte mit vollem Orchester Statt, so dass der künstlerische Sinn des Sohnes an Werken von Sebastian, Emanuel und Friedemann Bach, Mozart und anderen Meistern geweckt wurde. Den Sommer über hatte die Familie einen Landsitz im Thiergarten, dessen damalige naturwüchsige Beschaffenheit unbehinderte Spielplätze darbot, dem poetischen Kindersinne aber die süssesten Empfindungen entlockte. Rellstab's Mutter war ein Vorbild edelster Weiblichkeit. Als er im Jahre 1821 eine Reise nach Weimar machte, empfahl ihn Zelter an Göthe „um seiner trefflichen Mutter willen, *die er sehr lieb gehabt*". Auch die Anregungen, welche der Knabe durch seine Spielgenossen, namentlich durch seinen Vetter Wilhelm Häring (Willibald Alexis) empfing, mögen nicht ohne Einfluss auf die keimenden Fähigkeiten gewesen sein.

[*]

Inzwischen gaben sich diese, wie wir aus den Selbstbekenntnissen Rellstab's entnehmen, vornehmlich in der Anfertigung von Papp-Arbeiten, in der Beschäftigung mit Feuerwerkerei und Taschenspielerkünsten zu erkennen, und es ist ein interessantes Curiosum, dass der erste Aufsatz, welchen Rellstab für die Vossische Zeitung schrieb, eine Kritik über einen Taschenspieler war, der seine Vorstellungen in der Nähe der elterlichen Wohnung im Thiergarten gab. Rellstab stand damals in einem Alter von zwölf Jahren. Sein Vater, der als musicalischer Kritiker von Zeit zu Zeit Arbeiten für die Zeitung lieferte, bestimmte den in seinen deutschen Schul-Aufsätzen ziemlich entwickelten Knaben zu einem Berichte, der von dem damaligen Redacteur, Professor Catel, freundlichst acceptirt wurde. Uebrigens sollen in der Schule die Leistungen des jungen Schriftstellers nicht eben hervorragend gewesen sein, obwohl er auf dem Joachimsthal'schen und dem Werder'schen Gymnasium, die er besuchte, sich berühmter Lehrer, wie Bernhardi, Zumpt, Twesten, Lange, Spillecke, zu erfreuen hatte. Freilich waren jene Jahre die der lebendigsten Theilnahme und Begeisterung für die Sache des preussischen und deutschen Vaterlandes. Wenn die Schüler der dritten Classe, welche schon im kampffähigen Alter standen, in ihren lateinischen Vocabeln aber ziemlich schlecht bewandert waren, den jüngeren Genossen in glänzender Uniform gegenübertraten; wenn die Lehrer, die diesen Schülern bisher nur Tadel zugewandt hatten, ihnen jetzt die Hand zum Abschiede reichten und sie ans Herz drückten, so mochte das wohl kein Mittel gewesen sein, den Geschmack der zurückbleibenden Kleinen am Curtius oder Julius Cäsar aufrecht zu erhalten. „Thränen innerster Bewegung", so erzählt Rellstab, „füllen mir noch heute das Auge, wo ich mit ergrautem Haar, der Neige des Lebens nahe, diese Zeilen der Erinnerung niederschreibe an die schweren und doch so unvergesslich hohen Stunden der Jugend- und Knabenzeit!" Dass die grossen Ereignisse auf den Knaben nicht einen nur vorübergehenden Eindruck machten, zeigte der bestimmteste Entschluss, in den Soldatenstand einzutreten. Sein Vater gerieth mit ihm darüber oft in heftigen Zwiespalt.

Als indess der zweite Feldzug seinen Anfang nahm und der Vater inzwischen auf einem Spazirgange am Schlagflusse plötzlich gestorben war, konnte der sechszehnjährige Jüngling dem Drange seines Herzens nicht widerstehen; Körner's Freiheitslieder mit Weber's kräftigen Melodieen schwirrten ihm im Kopfe herum; er meldete sich bei dem Colomb'schen Husaren-Regimente, wurde angenommen, aber nach dem ersten Dienste entlassen, weil sein schwaches Auge eine völlige Unbrauchbarkeit herausstellte. Seine Willenskraft war ausserordentlich, sie hatte einen Anflug von Eigensinn. Er setzte bei seinem Vormunde durch, in die Kriegsschule eintreten zu dürfen, und es dauerte nicht lange, bis er zum Lehrer der Mathematik und Officier befördert wurde. Auf diese Weise hatte der strebsame Jüngling einen Anhaltspunkt für selbstständiges Wirken gewonnen, und es war ihm bei seiner rastlosen, nach den verschiedensten Richtungen heraustretenden Arbeitslust möglich geworden, seine Kraft zu concentriren und bestimmte Ziele ins Auge zu fassen.

Die friedlichen Zustände des Vaterlandes, welche mehr und mehr ein künstlerisches Leben begründeten, weckten oder versammelten in Berlin allerlei Geister und führten Rellstab in dieses Treiben ein. Ludwig Berger und Bernhard Klein bildeten den Mittelpunkt einer musicalischen Neuzeit. An sie schloss sich der Jüngling an. Ludwig Devrient glänzte als Stern erster Grösse in der theatralischen Welt, Zelter behauptete den Ehrenplatz unter den Vertretern des ernsten und gediegenen Alten, E. T. A. Hoffmann war ein Original auf dem Gebiete der Musik, Malerei, Dichtkunst und selbst der Jurisprudenz, der alte Körner, Streckfuss gaben in ihrer Weise bedeutende Anregungen für ein literarisches Wirken, Rungenhagen, W. Bach, G. Reichardt traten dem engeren Kreise musicalischen Wirkens nahe. So allseitig begabte Männer sollten in einem gemeinsamen Vereinigungspunkte das Feuer geistigen und künstlerischen Lebens zünden und erhalten. Als ein solcher wurde von Rellstab, Klein und Berger die jüngere Liedertafel gestiftet, deren Ehren-Mitglied zu sein Zelter kein Bedenken trug. Rellstab war der Dichter des Vereins, und was so ein freies Beisammensein ins Leben rief, erklang weit hinaus und übte einen bestimmenden Einfluss auf den Kunstsinn der gebildeten Gesellschaft.

Musicalische Studien, welche unterdess von Rellstab vernachlässigt worden, zu denen aber der strenge Vater einen gediegenen Grund gelegt hatte, wurden wieder aufgenommen, Berger und Klein, die nicht selten mit Vergnügen den freien Phantasieen des jungen Officiers am Clavier lauschten, nahmen ihn in die Lehre, leiteten ihn zur schulgerechten Composition an, lasen mit ihm Partituren und weihten ihn in die Tiefen Beethoven'scher und Mozart'scher Schöpfungen ein.

Solchem ungebundenen, wenn auch ernsten Treiben gegenüber übte die Lehrthätigkeit an der Brigadeschule, neben manchen anderweitigen Unannehmlichkeiten, eine lähmende Gewalt. Rellstab hat von dem Soldatenstande stets mit der höchsten Achtung gesprochen, und er zählte hochgestellte Officiere zu seinen intimsten Freunden; sein Lebensberuf wurzelte aber auf einem anderen Boden. Er nahm den Abschied, und da ihm nach dem Tode seiner

Mutter ein ausreichendes Vermögen zufiel, so konnte er leicht die Wege finden, welche seine Talente zur Reife brachten.

Die Freunde hatten die dichterischen Gaben in ihm längst erkannt und geschätzt. Theils war es ihr Einfluss, theils bildete sich in Rellstab selbst der Plan aus, die deutsche Oper in neue Bahnen zu lenken, und zwar so, dass die dichterische Grundlage derselben in das Gebiet selbstständig berechtigter Kunst hineingezogen werde. Er dichtete seine Oper Dido, und Klein schrieb dazu die Musik. Berger war für den Stoff und die Behandlung, die er durch Rellstab erfahren, begeistert; C. M. von Weber in Dresden, Tieck, Jean Paul hielten die Arbeit (wir besitzen darüber die brieflichen Erklärungen) in Ehren und schätzten vorzugsweise danach das Talent, obwohl schon eine bedeutende Anzahl lyrischer Gedichte den Ruf desselben begründet hatte. Die erste Aufführung der Dido fand zum Geburtstage des jetzigen Königs am 15. October 1823 Statt, wurde im Jahre 1827 wieder aufgenommen und ging endlich 1854 noch einmal in Scene, gewann sich aber niemals einen entschiedenen Erfolg. Wir kommen auf seine Bühnen-Arbeiten zurück.

Inzwischen verlegte Rellstab seinen Wohnsitz nach Frankfurt an der Oder, um ungestört grössere Arbeiten übernehmen zu können. Hier entwarf er den Plan zu seinem Trauerspiel „Karl der Kühne", das er später in Weimar vollendete. Dann begab er sich auf Reisen, die er bis zu seinem Tode fast alljährlich unternahm, einerseits um im Verkehr mit hervorragenden Persönlichkeiten oder anregenden Erscheinungen der socialen und künstlerischen Welt Stoff für sein Schaffen zu gewinnen, andererseits sich an dem Reize und der Pracht der Natur, die er wie ein Kind liebte, zu erheben.

Wir begleiten ihn mit Interesse nach Dresden, wo er 1821 im Verkehr mit C. M. von Weber und Ludwig Tieck schöne Tage künstlerischer Unterhaltung zubringt und namentlich an den berühmten Lese-Abenden Tieck's einen lebhaften Antheil nimmt; nach Baireuth, wo ihn Jean Paul auf das herzlichste empfängt, im Kreise seiner Familie, in der durch den Siebenkäs bekannt gewordenen Fantaisie und Eremitage, besonders aber in dem Gasthäuschen der wunderlichen Frau Rollwenzel Stunden der anregendsten Unterhaltung und Verehrung für den grossen Dichter verlebt; nach Weimar, wo er sich auf längere Zeit niederlässt, in lebhaftem Verkehr mit Göthe's Schwiegertochter Ottilie von Göthe steht und mehrere Abende in Gemeinschaft mit Zelter an den Gesellschaften im Göthe'schen Hause sich betheiligt, von dem grossen Dichter vielerlei Anregungen erfährt, sich im Allgemeinen aber von seinem vornehmen, zurückhaltenden Wesen nicht gefesselt fühlt, besonders wenn er an Jean Paul zurückdenkt. Wir sehen ihn hier die Bekanntschaft mit Johanna Schopenhauer, der Mutter des berühmten Philosophen, mit Hummel, Riemer, Eberwein machen, wir hören von einem bei Göthe interessant zugebrachten Abende, an welchem Zelter seinen Schüler, den zwölfjährigen Felix Mendelssohn, dem Dichterfürsten vorführt und diesen mit Staunen und Bewunderung für das grosse musicalische Talent erfüllt.

In Heidelberg macht Rellstab die Bekanntschaft Kreuzer's und des originellen, durch seinen alt-italiänischen Gesangverein geschätzten Thibaut, dessen Werk von der Reinheit der Tonkunst seiner Zeit Aufsehen erregte. Welcker, Moriz Arndt, A. W. v. Schlegel, P. Hebel, Caroline Pichler ziehen an unserem Auge vorüber und erfahren aus der Feder Rellstab's eine Charakteristik, welche eben so eingehend wie liebevoll das Leben und Wirken dieser Persönlichkeiten veranschaulicht. Am meisten fesselt uns indess der Verkehr mit Beethoven aus dem Jahre 1825, dem kranken, seinem traurigen Geschicke fast erliegenden Genius. Es ist nichts künstlerisch Bedeutendes, was aus diesem Aufenthalte Rellstab's in Wien hervorgeht: er befindet sich öfters bei Beethoven und unterhält sich mit ihm vermittels einer Schreibtafel; aber in Betreff Rellstab's sind die Beethoven-Gespräche beachtenswerth, weil die rührende Zärtlichkeit, mit welcher der junge Dichter behandelt wird, in seinen Reise-Mittheilungen eine jener trefflichen Charakteristiken hervorruft, in welcher die übersprudelnde Empfindung und Verehrung für den geschilderten Gegenstand mit der kunstvollsten Stilform Hand in Hand geht.

Wenn wir bisher den Lebensgang unseres Freundes überblicken und dabei der damaligen Beschaffenheit politischer Zeitungen, der beschränkten Interessen gedenken, an denen der allgemeine Leserkreis haftete, so dürfte nicht zu verkennen sein, dass ein in solcher Weise vorgebildetes, gerade in seiner besten Entwicklung stehendes Talent, in die Mitarbeiterschaft einer Zeitung hineingezogen, derselben eine vorwiegende Bedeutung verleihen konnte. Dazu kam, dass Rellstab, von den interessanten Reisen aus Deutschland, der Schweiz und Italien nach Berlin eben zurückgekehrt, hier einen durch Henriette Sontag erregten Kunst-Enthusiasmus antraf, der zu seinen Reise-Eindrücken in schroffem Gegensatze stand. Ein Spiegel dieser seiner Stimmung war das unter dem Titel „Die schöne Henriette" satyrisch-keck hingeworfene Charakter-Gemälde, in dem neben der gefeierten Künstlerin des Tages ein schriftstellerisch so fein ausgeprägtes Licht auf einzelne Persönlichkeiten Berlins fiel, dass der Ruf des Verfassers von dem Zeitpunkte ab in der Residenz festen Fuss fasste.

Für einen Feuilletonisten war demnach das Terrain hinlänglich gelockert, es bedurfte nur der Saat, aus welcher die bunten Bilder der berliner Gesellschaft, aber auch der Ernst wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens hervorschoss.

Justiz-Commissar Lessing, aus einem Zweige der Familie des berühmten Dichters und Kritikers entsprossen, war damals Redacteur der Vossischen Zeitung. Er gewann den jungen Schriftsteller. Am 31. October 1826 erschien die erste Kritik Rellstab's in der Vossischen Zeitung. Sein Talent, künstlerische Eindrücke wiederzugeben, dem Publicum aus der Seele herauszuschreiben, wuchs von Jahr zu Jahr und erreichte seinen Höhepunkt 1847, von wo ab das politische Leben Deutschlands, ja, Europa's in ganz neue Phasen eintritt. Vermögens-Verluste, welche das Revolutionsjahr ihm bereitete, und mancherlei andere trübe Einwirkungen auf sein Gemüth lähmten einiger Maassen die geistige Kraft; der neuen Entwicklung des politischen Lebens wollte sich seine Anschauung, sein Gemüth nicht öffnen, und er gab einen bedeutenden Theil seiner Thätigkeit auf. Wir müssen daher zur Würdigung seines schriftstellerischen Verdienstes um die Zeitung den angegebenen Zeitraum festhalten.

In möglichster Unbefangenheit — denn an unserem Charakterbilde soll die Wahrheitsliebe einen eben so grossen Antheil wie die Freundschaft haben — durchwandern wir Rellstab's musicalische Kritiken, welche diesem Abschnitte angehören. Es stellt sich uns ein Gesammtbild künstlerischer Persönlichkeiten dar, die in einem Zeitraume von mehr als zwanzig Jahren an dem Kunsthimmel der gebildeten Welt geglänzt haben. Wir lesen zunächst Berichte über die Sontag, die Catalani, die Schechner, Sessi, Heinefetter, Milder; folgende Jahre machen uns mit Hummel, Fräul. v. Schätzel, Paganini, der Schröder-Devrient bekannt; daran schliessen sich die Namen Mendelssohn's, Kalkbrenner's, Wild's, der Gebr. Müller, der Mad. Schechner-Wagen. Von 1835 treten heute allgemeiner gekannte und beliebte Kunstkräfte in den Vordergrund, indem wir die der königlichen Bühne längere Zeit angehörenden, mehr oder weniger bedeutenden Mitglieder in ihren glänzendsten Leistungen kennen lernen. Die Herren Bader, Mantius, Krause, die Damen von Fassmann, Louise Schlegel (Frau Köster), Tuczeck nehmen ein naheliegendes Interesse in Anspruch, während vorübergehend die Concerte wie das Theater durch Sterne ersten Glanzes erhellt werden. Clara Novello und Pauline Garcia, die Geschwister Milanollo und Jenny Lind, Vieuxtemps, Thalberg, de Bériot, Liszt und andere Grössen gehören in diesen Abschnitt. Es fehlt auch nicht an ausführlichen Urtheilen über hervorragende oder neu auftretende Kunstschöpfungen. Eingehende Berichte über Bach's Passionsmusik, den Fidelio, Bernhard Klein's „David", Löwe's „Sieben Schläfer", die Musik Mendelssohn's zum Sommernachtstraum und andere lesen wir mit lebhaftem Interesse.

Rellstab's musicalische Bildung beruhte auf einem ganz unzweifelhaften Talente. Dieses war in technischen Dingen und in der Syntax der Kunst allerdings nicht in dem Maasse entwickelt, dass er im Stande gewesen wäre, eine Sinfonie oder ein Quartett zu schreiben. Dass es dessen in der Kritik bedürfe, wird indess nur derjenige Künstler fordern, der vielleicht etwas gelernt hat, dem es aber an dem Besten und Nothwendigsten fehlt. Freilich darf die technische und die theoretische Bildung des Kritikers den Productionen nicht so fern stehen, dass sie sich nicht überall, selbst in der Partitur eines grösseren Kunstwerkes, zurecht zu finden wüsste. Man erwäge indess, dass Rellstab für eine politische Zeitung und für Leser schrieb, welche von Tag zu Tag in dem Zusammenhange der Ereignisse und Erscheinungen erhalten sein wollten. Solchem Zwecke entsprechen ein angeborener Kunstsinn, allgemeine ästhetische Bildung, populäre Darstellungsgabe und eine Wärme der Empfindung, welche für Kunst und Künstler einzunehmen und zu begeistern weiss. Kritiker wie Fink, Gottfried Weber, zum Theil auch Rochlitz können dem Musiker manchen beachtenswerthen technischen Wink an die Hand geben; ob seinem Werke, seiner Leistung der göttliche Funke innewohnt, werden sie nicht immer zu sagen wissen. Rellstab vermochte in schwierigen Fällen das Erstere nicht, das Letztere stets.

Er stellte sich jedoch ganz besonders die Aufgabe, die empfängliche und gebildete Masse der Laien und Dilettanten in das Zauberreich der Töne einzuführen, sie für das Schöne und Grosse in der Kunst zu erwärmen. Seine Urtheile waren daher in den meisten Fällen positiver Art, selten vernichtend, und nur wo ihm Eitelkeit und Hochmuth, eine bei Künstlern so häufige Erscheinung, in greller Form entgegentrat, legte er das volle Gewicht seiner beredten Sprache und seiner Liebe zu dem unbedingt Schönen in die Richterschale. Wie überhaupt, so zeigte er namentlich seinem Gegner die offene Stirn, und nahm einen Kampf auf, selbst im Falle er eine Niederlage voraussah. Um so schlimmer für ihn. Offenheit und Wahrheit waren Grundzüge seines Charakters. Ob er gegen Spontini erlegen? Heute sind die Acten darüber ziemlich geschlossen. Welchen Antheil persönliche Gereiztheit an dem Streite gehabt, lassen wir auf sich beruhen; Beide haben gelitten und sind gestraft worden.

Mit den schaffenden Künstlern nahm es Rellstab meistens streng und gewissenhaft. Ihn leiteten dabei sittliche Motive; die Kunst stand ihm so hoch, dass er ein verfehl-

tes Künstlerlebens als die unglücklichste aller Existenzen betrachtete. Wer von der Ansicht ausgeht, dass ein Kritiker niemals irren dürfe, und dass es ein Capital-Vergehen sei, sich im Laufe seines Lebens einmal zu widersprechen, dem diene manches schöne Selbstbekenntniss Rellstab's zur Antwort. Z. B.: „In Beziehung auf meine künstlerischen Irrthümer und Fehlgriffe — und wie viele habe ich deren gethan, und wie werde ich oft jetzt noch zweifelhaft, ob ich früher oder später im Rechte bin! — schone ich mich nicht, sondern gebe mich mit meinen Widersprüchen und wechselnden Ansichten. Ich halte mich an den französischen Ausspruch, dass der nie eine Ansicht gehabt, der nie eine gewechselt." Richtig verstanden, enthält das Wort eine wohl zu beachtende Wahrheit. Im Rückblick auf Rellstab's Kritiken verweilen wir mit herzlichem Behagen bei den Berichten, welche die Kunstleistung unmittelbar oder die Persönlichkeit des Künstlers ins Auge fassen. Seine Zeichnung der Leonore und der Donna Anna, durch Frau Schröder-Devrient im Jahre 1831 dargestellt, der Todtenfeier Klein's im Jahre 1832, der Iphigenie und des Fidelio durch Fräul. Schechner (1829), der Concerte Liszt's (1841—43), vor Allem die Kritiken über die Geschwister Milanollo, die Rollen der Jenny Lind in den Jahren 1844—46 und das künstlerische Liebes-Denkmal, welches er den edeln Geschwistern Fanny Hensel und Felix Mendelssohn 1847 errichtet hat, sind musicalische Charakteristiken, an denen der feine kritische Blick einen eben so wirksamen Antheil hat, wie das innige, ganz von seinem Gegenstande erfüllte, von der Allgewalt der Kunst gefesselte Gemüth.

Bei mancher irrigen Ansicht im Einzelnen traf Rellstab in der Hauptsache stets das Richtige. Er besass für die Eindrücke des bedingt und unbedingt Schönen eine Empfänglichkeit, die schnell und sicher aufnahm und für das zu Bezeichnende das treffende Wort, die verständlichste und oft schönste Wendung bei der Hand hatte. Diese seine Feinfühligkeit wurde nicht nur von Laien, sondern selbst von Künstlern anerkannt, und wir erinnern uns darüber beifälliger, sogar bewundernder Aeusserungen aus dem Munde Mendelssohn's, der mit seiner offenen Meinung bekanntlich nicht zurückhielt. Die humoristische Seite Rellstab'scher Kritik — zur Satire wandte sich das weiche Gemüth fast nie — lernt man aus den zwölf Jahrgängen der von ihm herausgegebenen kleinen musicalischen Zeitschrift „Iris", die mit dem Jahre 1840 abschloss, kennen. In ihr besprach Rellstab die musicalischen Erscheinungen der Zeit, welche seinem Urtheile ohne besondere Mühe zugänglich waren.

Die Thätigkeit Rellstab's für die Vossische Zeitung reicht aber weit über seine musicalisch-kritischen Arbeiten hinaus. Die Redaction des französischen Artikels lag eine lange Zeit in seinen Händen und wurde namentlich in den dreissiger Jahren mit vieler Umsicht ausgeübt; Ereignisse des städtischen und gesellschaftlichen Lebens, von ihm dargestellt, gewannen sich jederzeit einen theilnehmenden Leserkreis; Erscheinungen der Literatur, von ihm in die Oeffentlichkeit eingeführt, bedurften kaum eines weiteren Fürsprechers. Dabei war er für eine grosse Anzahl auswärtiger Zeitschriften thätig, bildete Sänger und Sängerinnen für die Bühne vor und schrieb bändereiche Romane, Novellen, Dramen und Gedichte. Wir besitzen seine bei Brockhaus in Leipzig erschienenen gesammelten Schriften; würde man aber alles, was er geschrieben, in Bücher fassen, so liesse sich davon eine ganze Bibliothek anfüllen. Zur Ausübung einer so rastlosen Thätigkeit gehörte eben sowohl eine ungewöhnliche Begabung wie eiserner Wille und beispielloser Fleiss. Unter den belletristischen Werken nehmen, ausser einzelnen seiner vielen Novellen, die beiden Romane „1812" und der zuletzt geschriebene, „Drei Jahre von dreissigen", die erste Stelle ein. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Rellstab's Talent sich am sichersten in der Schilderung von Zuständen, Ereignissen und Eindrücken bewegte. Dennoch begegnete es ihm, dass er diese seine vorwiegende Gabe verkannte. In dem Gedanken, die deutsche Oper umzugestalten, war der edle Zweck rühmenswerth, die Kraft aber reichte nicht aus; sein dramatisirter „Eugen Aram" gewann sich einen Erfolg der Anerkennung, weil ihm die Vorarbeit zu Statten kam; sein „Feldlager" wurde durch Meyerbeer's Musik und mit dieser doch auch nur einige Jahre getragen. Für den aus der bestimmtesten Gegensätzlichkeit der Charaktere sich ergebenden Fluss der Handlung, für frappirende Zusammenstellung, durch welche die Theilnahme concentrirt wird, für diejenige Kürze und Schärfe des Ausdrucks, welche eine dramatische Composition erfordert, war seine Feder zu lyrisch weich, seine Anschauung zu breit. Die Natur hatte ihn zum Epiker, zum Erzähler geschaffen. Indess er wollte, und sein Wille brachte es auch hier zu einem gewissen Erfolg. Wie ihn die Vorliebe für anerkannte Richtungen in der Kunst zuweilen gegen neu auftauchende, seiner vieljährigen Erfahrung widerstreitende Bestrebungen ungerecht erscheinen liess, so überschätzte er nicht selten das Maass einer künstlerischen Kraft, die seinen Ansichten entgegenkam. In solchen Fällen ging das Vorurtheil und das gute Herz mit ihm durch. Daraus erklären wir einerseits die Abneigung gegen Spontini, andererseits die Ueberschätzung Bernhard Klein's und Ludwig Berger's, denen er in Monographieen Denkmale der Liebe und Verehrung setzte.

Rellstab war seit dem Jahre 1834 sehr glücklich verheirathet und betrachtete von da ab das Leben im Hause,

im Kreise seiner Familie als eine Oase, die ihn aus dem Wirbel aufregender Mühen zu heiterer Ruhe und Erquickung einlud. Immer war es ihm die grösste Freude, in seinem Hause werthe Freunde um sich zu versammeln, die er dann durch seinen Humor, durch seine glückliche Gabe der Erzählung und seine Gemüthlichkeit fesselte. Ein so gemüthvolles Leben und Weben im häuslichen Kreise berührte aber nicht etwa nur die Oberfläche desselben, sondern drang in die innersten Beziehungen ein.

Er hatte sein Haus längst bestellt. Der Hinblick auf die Todesart seines Vaters, die in den beiden letzten Jahren vorangegangenen Anzeichen legten ihm die Wahrscheinlichkeit eines baldigen Heimganges nahe. Wenn wir erwägen, dass sein Geist nicht rasten noch ruhen konnte, dass er nach menschlicher Erfahrung einer bedenklicheren Schwäche hätte verfallen müssen, so haben wir bei allem Schmerz der Familie und der Freunde Rellstab's Loos zu preisen. Ein höherer Wille meinte es gut mit ihm. Unter heiteren Bildern nahte die Abend-Abschiedsstunde, der ein thränenvoller Morgengruss folgen sollte. Die Nacht vom 27. zum 28. November ward ihm zum Tage ewigen Lichtes. Er erlebte Ruhm, Ehre und Liebe, sie werden ihn überleben! (Voss. Ztg.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Frankfurt a. M., 2. December. In vergangener Woche veranstaltete Fräulein Amelie Bido aus Wien ein Concert. Die Concertgeberin hatte ihr Programm vorzüglich durch classische Piecen ausgezeichnet, und es war darum dessen Ausführung, namentlich für strengere Musikfreunde, von grossem Interesse. Das Beethoven'sche *E-dur*-Quartett (Nr. 6) leitete den Abend ein. Die zweite Abtheilung brachte eine Bach'sche Meditation für Piano, Violine und Violoncell.

Am 27. November brachte der Rühl'sche Gesang-Verein das Oratorium Belsazar von Händel zur Aufführung.

Northeim, in Hannover. Am 12. December spielte der Kammer-Virtuose August Kömpel aus Hannover im Concerte zu Northeim (wo sein Geschick für eine höhere musicalische Laufbahn sich einst entschied) zum ersten Male öffentlich auf der ihm von dem ausgezeichneten Kunstfreunde Herrn Amtsrath Lueder zu Kattenburg geschenkten wundervollen Geige des verewigten Louis Spohr.

Kassel. Am 20. November fand das erste der diesjährigen Abonnements-Concerte Statt. Ouverture nebst Scenen aus Alceste und Vorträge von dem ausgezeichneten Violinisten Kömpel und dem Pianisten Mortier de Fontaine bildeten den Haupt-Inhalt desselben.

Die musicalische Akademie in München hat jüngst anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums ihres Bestandes eine Gesammt-Uebersicht sämmtlicher seit 1810 in ihren Concerten aufgeführter Tonwerke veröffentlicht, welche Zeugniss für die edle Richtung dieses Instituts und den streng classischen Maassstab, der fast durchgängig festgehalten wurde, liefert. Nach derselben wurden in diesem Zeitraume 291 Sinfonieen, 401 Ouverture, 59 Oratorien, 65 Chöre u. s. w. aufgeführt. Die Namen der Tonsetzer, deren Werke producirt wurden, weisen in überwiegender Mehrzahl Classiker auf. Die Zukunftsmusik ist nur schwach vertreten. Liszt figurirt mit 2 symphonischen Dichtungen und 1 Concertstück für Piano, Richard Wagner mit 2 Ouverturen, Rietz mit einer Sinfonie und einem Schlachtgesang, Berlioz zwei Mal mit Ouverturen, mit einer Arie und einer Sinfonie, Gade mit einer Phantasie und einer Sinfonie u. s. w.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 53. **KÖLN, 29. December 1860.** **VIII. Jahrgang.**

Beethoven's Missa solemnis.

(Schluss. S. Nr. 48, 49 und 50.)

Nach der Vollendung der grossen Messe in *D* hatte Beethoven Veranlassung, sich noch einmal mit einer ähnlichen Arbeit zu beschäftigen. Diese Veranlassung kam von hoher Stelle. Die Grafen Moriz Lychnowski und Moriz Dietrichstein kamen überein, ihm vorzuschlagen, eine Messe für den Kaiser Franz zu schreiben. Ihre höchst wohlwollende Absicht dabei war, Beethoven mit dem Hofe, der noch nichts für ihn gethan hatte, in nähere Berührung zu bringen. Es geschah dies im Anfange des Jahres 1823.

Der Meister schien Anfangs auf den Vorschlag einzugehen, wie aus vielen Daten bei Schindler erhellt. Am Ende aber wies er ihn entschieden zurück und erklärte, „die Compositionen für den Kaiser müssten für spätere Tage suspendirt bleiben“ (Schindler, II., S. 32). Bei den Grafen entschuldigte er sich mit überhäufter Beschäftigung durch die „Correctur der subscribirten Exemplare der Missa“ und durch bereits eingegangene Verbindlichkeiten für andere Arbeiten. Schindler erklärt die Abweisung durch „augenblickliches Bedürfniss baaren Geldes für Schuldentilgung“ und hauptsächlich durch Beethoven's „demokratische Abneigung“ gegen den kaiserlichen Hof.

Es mögen diese äusseren Gründe allerdings zu Beethoven's Entschluss beigetragen haben. Dem wiener Hofe hatte er auch keine Subscriptions-Einladung auf die *Missa solemnis* zugesandt, jedoch wohl nur in der Ueberzeugung, dass derselbe doch nichts für ihn thun würde; dass die demokratische Gesinnung dabei mit im Spiele gewesen, dem widerspricht die Thatsache der Einladung an andere Könige und Fürsten und der Stil der Einladungsschreiben.

Gewiss hatte Beethoven noch einen inneren, rein künstlerischen Grund — und wohl mochte dieser der entscheidendste sein — für seine Weigerung. Wenn wir den Brief des Grafen Dietrichstein an den Grafen Lychnowski

vom 23. Februar 1823 (Schindler, II., S. 30) betrachten, der sich auf diese Angelegenheit bezieht, so wird uns jener Grund nicht verborgen bleiben können. Es heisst darin:

„Ich schicke Dir hier zugleich die Partitur einer Messe von Reutter*), welche Beethoven zu sehen wünschte. Wahr ist es, dass Se. Maj. der Kaiser diesen Stil liebt, indessen braucht Beethoven, wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu halten. Er möge nur seinem grossen Genie folgen und bloss berücksichtigen — dass die Messe nicht zu lang, noch zu schwer in der Ausführung werde; dass es eine Tutti-Messe sei und bei den Singstimmen nur kleine Sopran- und Alt-Solo's vorkommen (wofür ich zwei brave Sängerknaben habe**) — doch weder Tenor-, noch Bass-, noch Orgel-Solo's — höchstens für den Tenor, weil Barth dann singen würde. Bei Instrumenten könnte ein Violin-, oder Oboe-, oder Clarinett-Solo angebracht werden, wenn er es wollte.

„Fugen lieben Se. Majestät sehr, gehörig durchgeführt, doch nicht zu lang; das *Sanctus* mit dem *Osanna* möglichst kurz, um nicht die Wandlung aufzuhalten; und — wenn ich etwas für mich beifügen darf: — das *Dona nobis pacem* mit dem *Agnus Dei* ohne besonderen Absprung, was bei zwei Messen von Händel (aus dessen Anthems zusammengesetzt), zweien von Naumann und von Abbé Stadler eine besonders schöne Wirkung macht.

„Dies wären in Kürze meiner Erfahrung gemäss die zu beobachtenden Rücksichten" u. s. w.

Diese Winke, einem Charakter und Geiste wie Beethoven in dem Augenblicke gegeben, wo er noch mit der Durchsicht der Abschriften des gewaltigsten Werkes, das er geschaffen, beschäftigt war, konnten schwerlich belebend auf den Meister wirken. Der Genius, der so eben auf bisher noch unversuchten Bahnen eine nie geahnte Höhe erstiegen, der von dieser Höhe in das, man möchte sagen: buchstäblich zu nehmende Schrankenlose hinaus seine Schwingen entfaltet hatte, der sollte sich bei einem Werke derselben Gattung die Flügel binden lassen von einem Sterblichen? Unmöglich! Aber wohl möglich, dass gerade desshalb, weil dieser Sterbliche ein Kaiser war, der Entschluss der Freiheit um so trotziger in dem stolzen Herzen des Künstlers Wurzel schlug.

Nehmen wir zu dem, was oben in Nr. 48 und 49 über Beethoven's religiöse Gefühle und Ueberzeugungen gesagt ist, noch folgende Stelle aus seinem Tagebuche hinzu:

„alsdann reisen — dieses bist du dir, den Menschen und ihm, dem Allmächtigen, schuldig, nur so kannst du noch einmal alles entwickeln, was in d r verschlossen bleiben muss — und ein kleine Hof — eine kleine Capelle von mir, — in ihr den Gesang geschrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen — des Ewigen, Unendlichen. — So mögen die letzten Tage verfliessen — — und der künftigen Menschheit. Händel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Porträte in meinem Zimmer — — sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen" — —

so wird es uns klar werden, dass die Composition einer kaiserlichen Messe nach des wohlmeinenden „Musikgrafen" Winken nichts für Beethoven war. Je mehr er darauf einzugehen schien, je breiter er über die Sache mit Freunden sprach, desto ärger mochte die Reaction in seinem Innern sein, wenn er allein war. Vielleicht könnte die Correspondenz Beethoven's mit dem Cardinal Erzherzog Rudolf, welche nach Mittheilungen des Secretärs des Cardinals „Erklärungen über seine Weigerung" enthält (Schindler II. S. 33), sogar einen urkundlichen Beweis für unsere Ansicht liefern*). — Unter den notirten Aufzeichnungen aus jener Zeit fanden sich (nach Schindler) einige, über welche deutlich geschrieben war: „Zur Messe in *Cis-moll*". Es war aber nicht zu ermitteln, ob sie für die gewünschte kaiserliche Messe bestimmt gewesen sein mögen.

Ueber die erste Aufführung der *Missa solemnis* in *D* am 7. Mai 1824 zu Wien ist das mannigfach Interessante bei Schindler nachzulesen. Wir erwähnen davon, dass sie im Theater an der Wien (der damalige Director desselben war Graf Palfy) Statt fand, und dass das Verbot der Aufführung unter dem Titel *Missa* und mit dem lateinischen Text erst in der letzten Stunde auf Verwendung des Grafen Lychnowski durch den Policei-Präsidenten Grafen Sedlnitzky, wenigstens in Bezug auf den lateinischen Text beseitigt wurde. Vollständig wurde sie nicht gegeben, sondern nur das *Kyrie, Credo, Agnus Dei* und *Dona*

*) „Georg von Reutter, geb. 1705, zuletzt wirklicher Hof-Capellmeister in Wien, † 1772" — So Schindler. Nach Gerber war Georg R 1660 in Wien geboren und lebte noch im Jahre 1731 im 71. Jahre seines Alters. Dessen Sohn Karl Reutter stand 1731 in seinem 34. Jahre (also 1697 geboren) als Organist an der Stephanskirche zu Wien; wahrscheinlich ist dieser letztere in dem Schreiben des Grafen gemeint.

**) Graf Moriz Dietrichstein war damals „Hofmusik-Graf", d. i. Vorsteher der kaiserlichen Hofcapelle.

*) Diese Correspondenz ist nach dem Tode des Cardinals in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien gekommen. Schindler scheint sie nicht benutzt zu haben oder nicht in der Lage gewesen zu sein, sie benutzen zu können. Diese Correspondenz dürfte aber jedenfalls eine höchst schätzbare Quelle für Beethoven's innere Lebensgeschichte sein. Es wäre Sache der wiener Musikfreunde und Musik-Historiker, diesem Gegenstande ihre Aufmerksamkeit zu widmen und uns Aufklärung darüber zu geben Was den besonderen, oben besprochenen Punct betrifft, so wäre darüber die Correspondenz aus der ersten Hälfte des Jahres 1823 einzusehen.

unter dem Titel „Drei grosse Hymnen mit Solo- und Chorstimmen". Aus Rücksicht auf die Zeitdauer hatte Beethoven von vorn herein das *Gloria* aufgegeben, nachher auch mit grossem Bedauern das *Sanctus* und *Benedictus*, welche Sätze in den Proben gemacht worden waren.

Freilich wurden in derselben „Akademie von Herrn Ludwig van Beethoven" noch die Ouverture Op. 124 („Zur Weihe des Hauses" vom Jahre 1822) und nach der Messe die neunte Sinfonie aufgeführt. Das Solo-Quartett war in beiden Werken durch die Damen Henriette Sontag und Caroline Unger, die Herren Haizinger und Seypelt besetzt.

Das Wichtigste der Aufführung für uns — und das Ehrenvollste für das damalige Publicum von Wien — ist der geschichtlich feststehende ungeheure Erfolg derselben. Von den lauten Zeichen dieses Erfolges hatte Beethoven selbst, der dem Dirigenten, Capellmeister Umlauf, zur Seite stand und das Tempo bei jedem Satze angab, nichts gehört: denn er wandte beim Ausbruch derselben der Zuhörerschaft den Rücken zu. Da drehte Caroline Unger den Meister nach dem Proscenium hin dem Publicum zu und zeigte ihm die Begeisterung der Zuhörer, die mit den Beifallsrufen Hüte und Tücher schwenkten. Beethoven dankte durch eine Verbeugung. Das war das Zeichen zum Losbrechen eines kaum erhörten, nicht enden wollenden Jubels. (Schindler II. S. 71.)

Und der Berichterstatter über diese Akademie in der leipziger Allgemeinen Musikzeitung (1824. S. 437) sagt: „Wo soll ich Worte hernehmen, meinen Lesern über diese Riesenwerke Bericht zu erstatten!" — und nach Rüge mancher Mängel in der Ausführung (es waren nur zwei Gesammtproben gewesen) fährt er fort: „Und dennoch war der Eindruck unbeschreiblich gross und herrlich, der Jubelruf enthusiastisch, welcher dem erhabenen Meister aus voller Brust gezollt wurde, dessen unerschöpfliches Genie uns eine neue Welt erschloss, nie gehörte, nie geahnte Wundergeheimnisse der heiligen Kunst entschleierte."

Wir führen diese Bestätigungen des Erfolgs der grössten Beethoven'schen Werke gleich bei ihrer ersten Anhörung absichtlich an, um für so manche Gern-Beethovens der neueren Zeit die Nichtigkeit der Entschuldigung für den Durchfall ihrer Kunstschöpfungen, dass ja auch Beethoven's Werke, zum ersten Male aufgeführt, keinem Menschen gefallen hätten, bloss zu legen.

Auch die hochthronenden Ausleger und Dolmetscher Beethoven'scher Werke, die uns glauben machen wollen, dass ihre Traumdeuterei erst die Räthsel Beethoven's gelös't und seine Geheimnisse durchdrungen habe, mögen sich an dem Verständnisse und den Erfolgen seiner Werke im Anfange unseres Jahrhunderts spiegeln und erröthen. Wer über die erste Aufnahme der Beethoven'schen Werke nach zeitgenössischen vereinzelten Aussprüchen bornirter Kritiker urtheilt, ist in vieler Beziehung im Irrthum. Im Allgemeinen hatte Beethoven schon in den Jahren 1808 bis 1812 die ganze jüngere Generation im nördlichen Deutschland dermaassen für sich, dass die Begeisterung für ihn, wie ich mich dessen sehr gut aus den musicalischen Kreisen, in denen ich von meinem dreizehnten Jahre an lebte, erinnere, die Kunstfreunde sogar gegen Mozart zur Ungerechtigkeit verleitete. Auf den Gymnasien und Universitäten gab es Beethovianer und Mozartianer, eben so wie Schiller- und Göthe-Enthusiasten, die förmliche Parteien bildeten. Und mit welcher Hast und Begierde fahndeten wir nach jeder neuen Offenbarung des grossen Genius, z. B. nach dem Clavier-Trio Op. 97 in *B-dur*, nach den Arrangements der siebenten und achten Sinfonie, die unmittelbar nach den Kriegsjahren 1813—1815 erschienen! Wie glücklich waren wir, wenn wir in einem Winkel des Musikzimmers die Violin-Quartette, nicht nur Op. 18, sondern auch Op. 59 und 74 (1807 und 1810 erschienen) mit anhören konnten! Und nun gar die Sinfonieen mit vollem Orchester!

Und die Kritik? — das heisst die vernünftige, verstand- und geistvolle, nicht die schulfüchsige, verknöcherte! Man lese doch, was Amadeus Wendt in der Allgemeinen Musicalischen Zeitung in den Jahren 1810 bis 1815 über Beethoven geschrieben hat! Es wäre wahrlich an der Zeit, seine trefflichen Aufsätze über Fidelio, die *Sinfonia Eroica*, die *C-moll*-Sinfonie, die Pastoral-Sinfonie u. s. w. einmal wieder abdrucken zu lassen, um sie z. B. gegen Richard Wagner's verzwicktes Programm zur *Eroica*, Gumbert's Phantasterei über die *A-dur*-Sinfonie u. s. w. u. s. w. zu halten. Wenn ein öffentliches Organ der musicalischen Kritik, das zugleich bei seiner Verbreitung und der grossen Theilnahme des Publicums als ein Echo des damaligen Geschmacks gelten darf, bereits vor fünfzig Jahren Urtheile über Beethoven's Musik fällte, wie sie in den angeführten Artikeln von A. Wendt (vergl. besonders Jahrg. 1815) ausgesprochen werden, so geht daraus hervor, dass Beethoven's Partituren für die Zeitgenossen ihrer Entstehung keineswegs Bücher mit sieben Siegeln, deren Lösung der „Zukunft" vorbehalten geblieben wäre, gewesen sind, obwohl nicht geläugnet werden soll, dass wir seitdem — wie es bei der fortschreitenden Entwicklung der Musik-Wissenschaft, namentlich der musicalischen Aesthetik, und der wiederholten Anhörung trefflicher Ausführungen der Werke jeder Gattung ganz natürlich ist — allerdings in Bezug auf Verständniss und Auffassung Beethoven's Fortschritte gemacht haben. Diese Fortschritte haben aber auch eine Menge von Auswüchsen veranlasst, und bekanntlich zu einstimmiger

[*]

Würdigung der grössten Werke, der Messe in *D* und der neunten Sinfonie, so wie der letzten Clavier-Sonaten und Violin-Quartette, noch keineswegs geführt. Müssen wir doch in Bezug auf die Ausführung, trotz vollständiger Anerkennung der ungeheuren vervollkommneten Technik in den Orchestern und auf dem Pianoforte, daran erinnern, dass die Fortschritte in der mechanischen Leistung häufig zu Rückschritten in der geistigen Wiedergabe Beethoven'scher Werke geführt haben.

Zur Vervollständigung der historischen Uebersicht der Aufführungen der *Missa solemnis* bei Schindler II. 85 erwähnen wir, dass auf den niederrheinischen Musikfesten bereits im J. 1827 zu Elberfeld das *Kyrie* und *Gloria*, und im J. 1844 zu Köln die ganze Messe vollständig unter H. Dorn's Leitung aufgeführt worden ist. Dies war mithin die erste vollständige Aufführung am Rhein und in Deutschland überhaupt; hierauf folgte die zweite bei dem Beethoven-Fest zu Bonn im Jahre 1845 unter Spohr's Direction. In Köln ist in dem letzten Jahrzehend die *Missa* unter F. Hiller's Leitung zwei Mal vollständig in den Abonnements-Concerten gegeben worden.

Beurtheilungen.

Hafis-Ouverture, für Orchester componirt von L. Ehlert. Op. 21. Breslau, Leuckart. Partitur 4 Thlr.

Novellette für Pianoforte von demselben. Op. 24. Ebendaselbst. 25 Sgr.

Liebes-Frühling von Rückert. Sieben Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Von demselben. Op. 25. Ebendaselbst. 27 Sgr.

Die Leser erinnern sich wohl noch der musicalischen Briefe an eine Freundin, aus denen zur Zeit einige Auszüge mitgetheilt wurden. Es wurden damals anerkennende Urtheile über die Auffassung des Verfassers laut, ja, sein Büchlein war eine Lieblings-Lecture der Salonwelt geworden. Der Componist vorstehender Tonwerke ist derselbe; er hat sich den Weg für seine musicalischen Geisteskinder durch jenes Büchlein gebahnt. Auch der Kritik ist ihr Geschäft erleichtert; es ist nicht erst nöthig, den musicalischen Standpunkt festzustellen; aus den eigenen Worten Ehlert's kennt Jeder dessen Anschauungen. So günstig aber alles dieses dem Componisten entgegenkommt, so dürfen doch die Verdienste des Schriftstellers nicht einzig gelten. Betrachten wir daher die Opera genauer.

Aus den Liedern von Rückert spricht ein tiefes Gefühl; die Empfindung des Sängers ist eine von der gewöhnlichen verschiedene; er begnügt sich nicht, die gleissende Oberfläche des Wassers abzuspiegeln, er steigt tief hinab und ist bemüht, die Perlen aus dem Grunde heraufzuholen; er gibt die Worte des Gedichtes nicht etwa einfach in Tönen wieder, er sucht alle die Geheimnisse auszusprechen, welche die Wortsprache nur anzudeuten vermag. Dass er aber die Clavier-Begleitung so schwierig gemacht, werden auch Andere hart fühlen.

Die Novellette ist Ferdinand Hiller gewidmet, und es kommt mir vor, als ob ich aus dem Musikstücke die Betheuerung der Liebe, des Dankes und der innigsten Verehrung für diesen hochverdienten Meister heraushörte; ich werde mich kaum täuschen, wenn ich darin eine Scene aus dem inneren Geistesleben wiedererzählt finde. Sei dem, wie ihm wolle, das Stück ist hervorragend, ganz besonders auch durch die Einfachheit der Anlage und die Klarheit der Durchführung. Man erkennt den denkenden Musiker, welchem Herz und Verstand in den schönsten Einklang zu bringen gelungen ist. Der Spieler aber darf sich nicht etwa begnügen, die technischen Schwierigkeiten, die jedoch nicht gross sind, zu überwinden; vor Allem muss er sich eines feinen, geistvollen Vortrages befleissen, dann kann dem Stücke warmer Beifall nicht fehlen.

In der Hafis-Ouverture (*D-dur*) sind die hervorgehobenen Eigenschaften Ehlert's vereinigt, und ist dieses Werk daher gar sehr der Beachtung würdig, besonders von Seiten der grösseren Musik-Vereine, deren Repertoire eine nambafte Bereicherung dadurch erfahren wird. Es weht durch das Ganze ein Geist stillen Friedens, wie ihn der Mensch zu fühlen pflegt, wenn er reinen Herzens durch die Natur wandelt; die Worte, die gleichsam als Motto vorgestellt sind, fanden ihre wahrste Interpretation. Wird das Werk gut vorgeführt (es ist leicht), so muss es in den Hörern jenes Gefühl zurücklassen, das Hafis nicht anders als durch Glück und Seligsein auszusprechen wusste. Selbstverständlich ist daher die Anlage der Ouverture ganz einfach, die Themata durften nicht anders sein. Wie aber die Natur aus dem Einfachsten Grosses und Schönes entwickelt, so that es Ehlert auch mit seinen Thematen. Ohne besonderen Aufwand ungewöhnlicher Mittel schuf er ein wahrhaft schönes Tonstück, dem Eines namentlich innewohnt: eine keusche und adelige Wahrheit.

Missa I. für Chor und Solo. Missa II. für Chor und Solo. Von R. Volkmann. Pesth, bei Heckenast. (Preis?)

Theilt man auch nicht allerwärts die Ueberzeugung, dass ein Besserwerden der Kirchenmusik durch das Zurückgehen auf das Mittelalter bedingt sei, so macht sich doch ein heiliger Ernst bei den neuesten Kirchen-Componisten geltend. Bei Volkmann ist das unverkennbar. Seine obigen Arbeiten athmen religiöse Weihe und ernsten Sinn;

er nimmt die Textesworte nicht etwa vereinzelt und beutet sie in kleinlicher Weise aus, nach Art der Dramatiker, denen auf ihrem Felde dieses Recht nicht bestritten werden will. Er fasst die heilige Handlung als solche, vertieft sich in ihre Bedeutung, vergisst nie das Wechselverhältniss zwischen Priester und Volk; er tritt daher nie subjectiv auf, sondern lediglich objectiv, verfällt nie in leidenschaftliche, hier jedenfalls unwürdige Unebenheiten, sondern singt stets ruhig, ergeben, demüthig und vertrauend. Nach dieser Charakteristik lässt sich leicht auf die Art und Weise des künstlerischen Schaffens Volkmann's, so wie auf die Beschaffenheit seiner Werke selbst schliessen. Ohne der Melodie ungerecht zu werden, tritt doch die Harmonie als herrschend vor. Diese aber entfaltet alle ihre Künste und Geheimnisse; dass dabei Volkmann doch klar, fasslich und sogar leicht bleibt, ist ein Beweis für seine Gewandtheit; ihm ist Regel und Form zum vollkommenen Eigenthum geworden. Daher sieht man seinen Werken, wie es bei weniger Eingeweihten und Geübten der Fall ist, die Mühe des Machens nicht an; sie sind geworden.

Dasselbe gilt in gleichem Maasse von seinen drei religiösen Gesängen für fünf und sechs Stimmen und Orgel. Im ersten ringt zwar noch die Form mit dem Geiste einiger Maassen, aber siegreich bricht dieser durch in den zwei letzten.

Seine übrigen mir bekannt gewordenen Compositionen theilen ohne Ausnahme die genannten Vorzüge. Seine vier Tageszeiten für Pianoforte *à 4 mains* sind leicht, schön erfunden und tief empfunden, übrigens Programm-Musik und daher Antheil nehmend an all dem Guten und Nichtguten derselben. Seine drei Lieder für eine Singstimme und Clavier erheben sich über das gewöhnliche Niveau; Nr. I., „Das schönste Grab", zählt zu den geistreichsten Erfindungen der lyrischen Ton-Muse. Von den Variationen über ein Händel'sches Thema für Clavier kann ich gleichfalls nur Lobendes sagen; sie sind nicht nach hergebrachten Schablonen gearbeitet, geistlos wie Tausende ihrer Schwestern; Volkmann gibt gleichsam in jeder einzelnen die eigenthümliche Auffassung und Interpretation desselben Gedankens von verschiedenen Persönlichkeiten. Die Wahl eines Thema's von Händel bekundet schon den denkenden Künstler. Ueber seine Violin-Quartette werde ich nächstens berichten. M.

Ueber C. M. von Weber's Geburtstag.

In allen Biographieen Carl Maria von Weber's wird der 18. December 1786 als der Tag seiner Geburt angenommen, und es ist gewiss, dass er selbst diesen Tag als seinen Geburtstag angegeben und gefeiert hat.

Derselbe Tag findet sich auch in einem Schreiben bezeichnet, welches der dreizehnjährige Weber in gereiztem Tone bei Gelegenheit der Aufführung seines ersten Opern-Versuches: „Das Waldmädchen" (später zur Oper „Sylvana" umgearbeitet) in Freiberg an den dortigen Cantor J. G. F. erliess, worin er auf eine Erklärung des besagten Cantors vom 24. Januar 1801 sich äussert: „Dass ich den 18. December 1787, Abends halb eilf Uhr, geboren bin, beweis't mein Taufschein; folglich bin ich nicht angeblich, sondern wirklich erst dreizehn Jahre alt*)." —Hier hat er sich nun wohl durch die Jahreszahl 1787, statt 1786, ein Jahr jünger gemacht. Desshalb stimmt denn diese eigene Angabe weder in Bezug auf das Jahr, noch auf den Tag zu der Gedächtnisstafel, welche an dem Geburtshause Weber's zu Eutin in der Lübecker Strasse angebracht und am 12. September 1853 enthüllt wurde.

Die Inschrift auf dieser Tafel lautet:

In diesem Hause ward geboren
Carl Maria von Weber.
Getauft zu Eutin 20. November 1786.
Gestorben zu London 5. Juni 1826.

Vergleicht man hierzu den Bericht vom 17. September 1853 in der „Illustrirten Zeitung", Nr. 533, S. 180, so heisst es darin, „dass der Vater Franz Anton von Weber 1785 nach Eutin berufen worden, und dass bald nach seiner Anstellung daselbst im Jahre 1786 sein Sohn Carl Maria geboren wurde. Der Geburtstag desselben sei aber im Kirchenbuche nicht angegeben, sondern nur der Tauftag, der 20. November, wonach anzunehmen, dass C. M. von Weber am 18. November geboren sei, da zu damaliger Zeit in Eutin die Kirchenordnung galt, dass die Kinder am dritten Tage nach der Geburt getauft werden mussten."

Stossseufzer eines französischen Musikers.

Hector Berlioz, der vollendetste Musiker, den Frankreich besitzt, der fruchtbarste Componist, der rüstigste Streiter, ist der Gegenstand des Hasses einer ganzen Generation von Mittelmässigen, die ihm mit Erbitterung alle Wege verschliessen. Und das gelingt ihnen in dem schönen Frankreich so gut, dass wir ganz verblüfft dastehen, wenn wir auf einmal aus Deutschland einen Chor von Beifall für ihn herüberschallen hören! — Traurig, sehr traurig!

*) Mitgetheilt in der Zeitschrift „Die Gartenlaube", Jahrg. 1854, Nr. 29, S. 343.

Das liegt daran, dass die Erziehung und die Gewohnheiten in Frankreich vor allem Anderen kunstfeindlich sind. Die Mittelmässigkeit herrscht bei uns, die Mediokratie! Bürgerliches dickes Blut fliesst in unseren Adern; der Realismus heult sein Veto, sobald eine wohlhäbige Verdauung gestört wird; er ärgert sich, wenn man es wagt, an eine Intelligenz zu appelliren!

Was ist dagegen zu thun? Nur eine wohlverstandene musicalische Erziehung und Bildung kann gegen so krassen Materialismus helfen. Ohne Zeugniss wirklicher Befähigung müsste zunächst Niemand zum Unterrichten in der Musik zugelassen werden; das würde uns von dem Auswurf der Lehrer befreien, die schlechte Musik spielen lassen und schlechte Schüler ziehen.

Und nun die Lehrbücher, besonders für die Elemente der Musik! Warum unterwirft man sie nicht einer ernsten, strengen Prüfung? Ich spreche natürlich nicht von den freundlich gefälligen Approbationen, welche das Conservatorium alle Augenblicke wohlgestempelt ausgibt; ich verlange eine wirkliche Prüfung, mit um so unerbittlicherer Strenge, als es sich darum handelt, eine ganze Generation vor schlechtem Unterricht vermittels schlechter Lehrbücher zu bewahren.

Da lese ich in einer Broschüre (*Fillonneau, Revue musicale de 1860 à Paris*) Folgendes über die letzten Werke von Beethoven, namentlich über die Sonate Op. 111, bei Gelegenheit des Vortrags derselben durch von Bülow:

„In diesen Compositionen findet sich wenigstens immer ein vorzügliches Stück, und wir glauben, dass Niemand dazu verpflichtet ist, Alles davon zu spielen, so wenig wie Alles davon mit anzuhören. Das 111. Werk ist diesen Winter von vielen ausgezeichneten Pianisten gespielt worden, die aber so vernünftig gewesen sind, die letzte Hälfte davon zu streichen!"

Es ist natürlich nicht Jedem gegeben, dem kühnen Fluge eines Genie's zu folgen, seine gewaltigen Gedanken zu fassen; aber in dem Falle hält man den Mund, denn zu schweigen ist Jedem erlaubt. Ich schweige auch, wenn ich die langweiligen Gesichter eines höchst eleganten Publicums bei einer Fuge von Bach sehe, und am Schlusse, wenn sie aufwachen, weil die Mühle nicht mehr klappert, ihre entzückten Phrasen vernehme!

Das Spiel vieler Virtuosen gleicht dem Gange eines Betrunkenen. Das *Tempo rubato* hat seinen Namen davon, dass es dem Componisten den Tact aus seiner Musik stiehlt.

In den meisten Theatern von Paris riskirt man seine Gesundheit, ja, sein Leben. Eine abscheuliche Atmosphäre vergiftet die Lunge; die Aerzte sind darüber einig, dass sie eine grosse Zahl von Kunden der ungesunden Luft in unseren Theatern verdanken. Wenn das noch die einzige Unannehmlichkeit wäre, die man ausstehen muss, um das Vergnügen zu haben, Komödie spielen zu sehen! — Man wird auf einen Platz eingepfercht, auf dem ein Kind sich beengt fühlen muss; die Beine auszustrecken, ist unmöglich; man ist zu vollständiger Regungslosigkeit verurtheilt, will man nicht seinen Nachbar geniren, der eben so eingezwängt ist. Alle Augenblicke muss man noch obenein aufstehen, um einen neuen Ankömmling durchzulassen; und drückt man sich noch so schmal an den Sitz, man muss doch froh sein, wenn man mit beschmutzten Stiefeln wegkommt und nicht gequetscht und getreten wird!

Zahlen spielen bekanntlich jetzt eine Hauptrolle. Ich stelle folgende statistische Aufgabe:

In Europa gibt es am Ende des Jahres 1860 18,140 Schauspieler und Sänger, 21,609 Schauspielerinnen und Sängerinnen, 1733 Theater-Intendanten und Directoren. Alles, was an den Theatern beschäftigt ist, bildet ein Personal von 82,216 Köpfen. — Die Anzahl der Musiker ist nur annähernd zu schätzen; nehmen wir eine Million an, wovon 600,000 Clavierspieler sind, so werden wir der Wahrheit ziemlich nahe kommen.

Preisfrage: Wie verhält sich die Gesammtzahl von 1,082,216 Künstlern, Richard Wagner einbegriffen, zu dem Fortschritte der dramatischen und musicalischen Kunst?? G. + B.

Aus Kassel.

Die musicalischen Zustände in der Residenz des Kurfürstenthums Hessen haben glücklicher Weise mit den politischen nichts zu schaffen; sie haben sich unter dem Scepter des Hof-Capellmeisters Herrn Karl Reiss ohne Opposition zu einer recht erfreulichen Lage entwickelt und sind zu einem Kunstleben gediehen, das in Bezug auf die Oper an die besten Zeiten der Wirksamkeit Spohr's in seiner ungeschwächten Kraft erinnert, und in Hinsicht auf Concertmusik eine Höhe der Theilnahme erreicht hat, welche den Ertrag des Abonnements für die Winter-Concerte in diesem Jahre gegen frühere um das Doppelte gesteigert hat.

Was die Oper betrifft, so hat sie allerdings in dem Tenoristen Wachtel, dessen Stimme wohl schwerlich jemals ersetzt werden dürfte, eine wesentliche Stütze verloren. Ueber die Art seines Abganges verlohnt es sich nicht der Mühe, noch mehr Worte zu machen, als bereits in vielen Blättern geschehen. Die politische Lehre vom *Fait accompli* findet auch hier ihre Anwendung.

An seine Stelle ist vorläufig Herr Garsò, früher in Darmstadt, getreten. Er besitzt eine besonders in der Höhe sehr ausgiebige und sympathische Stimme; dagegen lässt die Mittellage mehr zu wünschen übrig, und als Sänger ist, namentlich was den Ansatz betrifft, Herr Garsò nicht fehlerfrei. Jedoch hat er sich schon in der kurzen Zeit seines Hierseins in die Gunst des Publicums eingesungen und sich als ein recht nützliches Mitglied der Oper erwiesen.

Die bedeutendsten Zierden derselben sind Herr und Frau Rübsamen. Ersterer zeichnet sich durch eine, was Zartheit und Fülle des Klanges betrifft, seltene Stimme, Letztere, die Ihnen am Rheine als Fräulein Veith wohlbekannt ist, durch treffliche Schule und seltenes musicalisches Verständniss aus. Ausser den drei Genannten besitzt unsere Oper in der jugendlichen Sängerin Fräulein Erhartt, dem ersten Bassisten Herrn Hochheimer und dem Tenoristen Herrn Erber treffliche Mitglieder. Das Orchester zählt ausgezeichnete Kräfte, und der Chor, der aus fünfundvierzig Mitgliedern besteht, leistet sehr Rühmliches. Das Ganze bildet unter der tüchtigen Leitung des vortrefflichen Dirigenten Herrn Reiss ein höchst ehrenwerthes künstlerisches Institut. Trotz Wachtel's unerwartetem Abgange wurden seit Beginn der Saison achtundzwanzig verschiedene Opern gegeben; das Repertoire brachte meist deutsche und französische, nur wenige italiänische Werke.

Von den diesjährigen Abonnements-Concerten haben bis jetzt zwei Statt gefunden. Es ist keine Frage, dass unsere Concerte in den letzten Jahren einen entschiedenen Aufschwung genommen haben und vom Publicum noch einmal so zahlreich besucht werden, als früher; in diesem Jahre war der Zudrang zum Abonnement so gross, dass viele Meldungen nicht mehr angenommen werden konnten.

Die Concerte finden im Hoftheater und durch die Mitglieder der kurfürstlichen Hofcapelle Statt, der Ertrag ist zum Vortheil der Unterstützungs-Casse des Hof-Orchesters bestimmt. Die Preise sind die Theater-Preise: I. Rang 1 Thlr., Sperrsitze und Unterlogen 20 Sgr., II. Rang und Parterre 15 Sgr., Amphitheater 7½ Sgr., Galerie 5 Sgr. — Dadurch ist auch den weniger Bemittelten unter den Kunstfreunden ermöglicht, gute Musik zu hören.

Das Programm des ersten Concertes am 20. November lautete:

Erster Theil. 1) Ouverture und ausgewählte Scenen aus der Oper „Alceste" von Chr. Ritter v. Gluck (zum ersten Male); die Solo-Partieen vorgetragen von Frau Rübsamen-Veith, Herrn B. Mayr, herzoglich braunschweigischem Hofsänger, und Herrn Rübsamen, die Chöre von den Mitgliedern des Hoftheater-Chors. 2) Zehntes Violin-Concert von L. Spohr, vorgetragen von dem k. hannover'schen Kammer-Virtuosen Herrn August Kömpel. 3) Solo-Piecen für das Pianoforte: *a. La Cascade* von E. Pauer, *b.* Fuge von J. S. Bach, *c.* Scherzo von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn Mortier de Fontaine aus St. Petersburg. 4) Arie aus der Oper „Hans Heiling" von H. Marschner, gesungen von Herrn B. Mayr. 5) Introduction und Variationen über Mozart'sche Themen für die Violine von F. David, vorgetragen von Herrn August Kömpel. — Zweiter Theil. Symphonie Nr. 4 (*A-dur*) von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Das zweite Concert am 10. December brachte: Erster Theil. 1) Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini. 2) Concert für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung (*E-moll*) von Fr. Chopin (zum ersten Male), vorgetragen von Herrn Wilh. Treiber aus Graz. 3) Recitativ und Arie mit obligater Violine und Orchester-Begleitung von W. A. Mozart, gesungen von Fräulein Erhartt; die Partie der obligaten Violine vorgetragen von Herrn Wipplinger. 4) „Maurerische Trauermusik" von Mozart (zum ersten Male). 5) Lieder mit obligater Clarinette und Pianoforte-Begleitung von L. Spohr, gesungen von Fräulein Erhartt; die Partie der obligaten Clarinette vorgetragen von Herrn Neff. 6) Rondo brillant für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn W. Treiber. — Zweiter Theil. Pastoral-Symphonie von L. van Beethoven.

Im ersten Concerte erregte August Kömpel durch sein classisches Spiel die allgemeinste Bewunderung, während in dem zweiten ein trefflicher junger Pianist, Herr Treiber aus Graz, grosses Aufsehen machte. Und mit Recht. Sein Vortrag des Concertes von Chopin war in jeder Hinsicht trefflich und fand die wärmste Aufnahme. Mendelssohn's *A-dur*-Symphonie erregte einen so enthusiastischen Beifall, dass sie auf allgemeinen Wunsch in dem nachher zu erwähnenden Extra-Concerte wiederholt wurde. Eben so fand Cherubini's Anakreon-Ouverture und hauptsächlich Beethoven's Pastoral-Symphonie, die seit zehn Jahren hier nicht mehr gehört worden war (!), ein sehr gespanntes und dankbares Publicum.

Für die nächsten Concerte werden als Solospieler der Pianist Pauer und der Violinist J. Becker erwartet. Im vierten Concerte kommen F. Hiller's „Lorelei" und M. Bruch's „Die Erlen und die Birken", neben Rubinstein's Sinfonie in *F-dur* zur Aufführung.

Am 27. November gab Herr Mortier de Fontaine unter Mitwirkung der Hofcapelle unter der Direction des Herrn Reiss ein Concert im Theater, in welchem er Beet-

hoven's Clavier-Concert in *G-dur* mit eigenen Cadenzen (wie der Concert-Zettel besagte — was sich doch wohl bei tüchtigen Musikern von selbst versteht!), fünf kleinere Solostücke von Scarlatti, J. Haydn, W. A. Mozart, Gade und Schumann, also gewisser Maassen „alte und neue Zeit", und zum Schlusse Beethoven's Phantasie für Clavier, Orchester und Chor vortrug. Im zweiten Theile wurde, wie oben erwähnt, die *A-dur*-Symphonie (Nr. 4) von Mendelssohn mit gleichem Beifalle wie das erste Mal aufgeführt. V.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Meiningen. Se. Hoheit der Herzog von Meiningen hat an seinem Geburtstage, den 17. December, dem Hof-Capellmeister J. J. Bott daselbst das Verdienstkreuz des Sachsen-Ernestinischen Haus-Ordens verliehen. Vor Kurzem hatte Herr Bott vom Könige von Hannover die grosse goldene Medaille für Kunst u. s. w. erhalten.

Gera. Am 11. December wurde im vierzigsten Concerte des musicalischen Vereins unter der Direction des Capellmeisters W. Tschirch aufgeführt G. F. Händel's Cantate „Das Alexanderfest" (unter Mitwirkung der Concertsänger Herren Scharfe und Ummer aus Leipzig). Im ersten Theile des Concertes hörten wir: Fest-Ouverture von L. van Beethoven, Op. 124, Concert für Pianoforte von Mendelssohn, vorgetragen von Fräulein Bertha Schwalbe aus Leipzig, welche auch noch Variationen von Chopin spielte.

Im Verlage von L. C. Zamarski u. Dittmarsch in Wien, Stadt, Schauflergasse 24, ist so eben erschienen und daselbst wie in allen Buchhandlungen der Monarchie zu haben: Franz Schubert, eine biographische Skizze von Dr Heinrich von Kreissl. 8. 11 Bogen, elegant geheftet. Preis 1 Fl österr W. — Die vorbenannte Schrift ist die erste, welche in grösserem Umfange und Zusammenhange das Leben und die Werke des grossen vaterländischen Tondichters behandelt. Den Verehrern Schubert's, wie der musicalischen Kunst überhaupt wird sie ohne Zweifel eine sehr willkommene Gabe sein.

Die französischen Uebersetzer von Richard Wagner's „Tannhäuser" sind die Herren Edmond Roche, Mitarbeiter von Giacomelli's *Presse théâtrale et musicale* (dem Journal, das Wagner's Interessen vorzugsweise vertritt), und Richard Lindau.

Heinrich Marschner ist wieder in Paris. Er wird seine neue Oper: „Hiarne, der Sängerkönig", in der grossen Oper zur Aufführung bringen, und zwar wird sie, wie man sagt, auf besonderen Befehl des Kaisers Napoleon III. in Scene gehen. Zu beklagen bleibt es, dass unsere deutschen Hofbühnen, namentlich in Berlin und Wien, sich die Ehre nehmen lassen, oder, richtiger gesagt, die Pflicht versäumen, ein neues Werk des grössten deutschen Opern-Componisten zuerst aufzuführen!

New-York. Herr Paur, Dirigent des Liederkranzes, ist trotz eines vom „Arion" wegen Formfehler eingelegten Protestes zum Dirigenten bei dem nächsten Sängerfeste ernannt worden.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.



